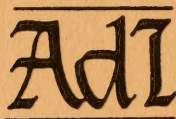


Annali d'Italianistica

MANZONI

Volume 3, 1985



Annali d'Italianistica

Department of Modern and Classical Languages
The University of Notre Dame

EDITOR:

Dino S. Cervigni, *University of Notre Dame*

ASSOCIATE EDITORS:

Paolo Cherchi, *University of Chicago*

Edoardo A. Lebano, *Indiana University*

ASSISTANT EDITOR:

John Welle, *University of Notre Dame*

ADVISORY BOARD:

Fredi Chiappelli (Chairman), *University of California, Los Angeles*

Luigi Ballerini, *New York University*

Louise George Clubb, *University of California, Berkeley*

Domenico De Robertis, *Università di Firenze*

Cecil Grayson, *Magdalen College, Oxford*

Willie Hirdt, *Universität Bonn*

Christopher Kleinhenz, *University of Wisconsin, Madison*

Mario Marti, *Università di Lecce*

Aldo Scaglione, *University of North Carolina, Chapel Hill*

Aldo Vallone, *Università di Napoli*

Annali d'Italianistica seeks to promote the study of Italian literature in its cultural context, to foster scholarly excellence, and to select topics of interest to a large number of Italianists. Monographic in nature, the journal is receptive to a variety of topics, critical approaches, and theoretical perspectives. Each year's topic is announced well ahead of time, and contributions are welcome. The journal is issued in the fall of each year.

For all communications concerning contributions and subscriptions, address the Editor, *Annali d'Italianistica*, The University of Notre Dame, Notre Dame, IN 46556.

Subscription rates: Regular \$10; student \$8; institution \$16; patron \$30; donor \$50; benefactor \$100; foreign subscribers (Canada excluded) add \$3. Checks should be made payable to *Annali d'Italianistica*.

Manuscripts should be submitted in duplicate and be accompanied by a stamped, self-addressed envelope. Authors should follow the MLA style for articles in English; articles in Italian should conform to the *AdI* style sheet, available upon request.

Annali d'Italianistica

Contents

Volume 3, 1985

Editor's Note		3
Manzoni's <i>inni sacri</i> and <i>Il cinque maggio</i> . A Translation	Joseph Tusiani	6
Un decennio di studi manzoniani in America (1974-83)	Ernesto G. Caserta	44
I diritti della storia	Domenico De Robertis	64
Evoluzione dello storicismo manzoniano	Umberto Mariani	85
Manzoni on the Italian Left	Robert S. Dombroski	97
Ancora sul rapporto "poesia"- "verità" nel Manzoni	Mario Puppo	111
Politica e giustizia	Giorgio Cavallini	114
The Author, the Material, and the Reader in <i>I promessi sposi</i>	S. Bernard Chandler	123
Il cavallo del Père Canaye e la mula di don Abbondio	Sergio Zatti	135
Manzoni and Sigismondo Boldoni: A Note on Two Versions of Landscape	Clareece Godt	149
Aggiornamento Bibliografico: Guicciardini	a c. di Vittorio De Caprio	159
Cinque anni di critica guicciardiniana: opere di carattere generale	Vittorio De Caprio	159
Testi e studi su argomenti particolari	Luigi Trenti	167
Reviews and Notes		
Gregory L. Lucente: Giorgio De Rienzo, <i>L'avventura della parola nei "Promessi sposi"</i>		172
Maurizio Viano: Luca Toschi, <i>Si dia un padre a Lucia: studio sugli autografi manzoniani</i>		175
T.C. Price Zimmermann: Alessandro Ferrajoli, <i>Il ruolo della corte di Leone X (1514-16)</i>		178
Ted Cachey, Jr.: Fredi Chiappelli, <i>Il legame mosaico</i>		179

Dino S. Cervigni: Giuseppe Bolognese, <i>Dante Resources in Australia</i>	181
Gaetano Cipolla: Lucia Petracco Sovran, <i>Joseph Tusiani: poeta e traduttore</i>	182
Franco Fido: Dante Isella, <i>I lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda</i>	185
Thomas G. Bergin: Ronnie H. Terpening, <i>Charon and the Crossing: Ancient, Medieval, and Renaissance Transformation of a Myth</i>	187
Emilio Speciale: Vittore Branca, <i>Poliziano e l'umanesimo della parola</i>	188
Books Received	192

Copyright © 1985, Annali d'Italianistica, Inc.

Editor's Note

Adl 1985 focuses on Alessandro Manzoni in the second centenary of his birth. The editors' decision to devote this issue to Italy's most prominent nineteenth-century writer received unanimous praise from the journal's editorial board and its ever increasing readership. Not surprisingly, encouraging, numerous, and outstanding contributions were offered by Americans and European scholars. The eight essays emerging from this widespread support constitute substantive contributions to four essential aspects of Manzoni studies: the general relationship in his work between history and poetry (De Robertis, Mariani); the place of more detailed concepts of Manzoni's art within the same context of history versus poetry (Puppo, Cavallini); the diversity of interpretations that have come from the Italian left (Dombroski); and the influences on the development of Manzoni's narrative art (Chandler, Zatti, Godt). In addition, Joseph Tusiani's translations of Manzoni's most famous poems and Ernesto G. Caserta's bibliographical essay form an appropriate introduction to the entire issue.

Joseph Tusiani's masterful English rendition of Manzoni's *inni sacri* and *Il cinque maggio* constitute a fitting tribute to Manzoni by a poet who is also a lover of poetry. For the first time after many decades, the English reader will find together, side by side with the Italian text, the Romantic poet's most famous poems. (Tusiani's translations are also available separately; see back cover.) Ernesto G. Caserta's bibliographical essay, while reviewing Manzoni's American scholarship during the last decade (1974-83), also suggests reasons for Manzoni's traditional neglect in the English speaking world and outlines directions for further critical studies.

The two following essays focus on a perennial issue of Manzoni criticism, namely, the relationship between history and invention. According to Domenico De Robertis, after Manzoni opts for the historical novel, the author's primary concern centers on history and *verosimiglianza*. In *Fermo e Lucia* history enters the scene (with the description of the riot in Milan) decidedly after the first half of the narrative, whereas until then Lucia had been the main character. And yet, De Robertis argues, history as a turning point in the novel had long been prepared: to be sure, the fact that history remains in the background should not be interpreted to mean that its rights are being ignored. Continuing the same debate, Umberto Mariani carefully traces the development of Manzoni's *storicismo* from his first works to his masterpiece. Most critics see in *I promessi sposi* the same attempts to discover a providential plan in history as Manzoni sought to accomplish in his previous works, from his *inni sacri* to *Adelchi* and *Fermo e Lucia*. According to Mariani, however, the author of *I promessi sposi* does not attempt to im-

pose a theological design on the historical events of his novel, in which he favors a scrupulous adherence to historical truth. Mariani proposes that Manzoni no longer be viewed as the "poeta della provvidenza" but rather as the "poeta della storia."

Within the general context of history versus poetry, Mario Puppo points out the difficulties inherent in Manzoni's attempts to employ poetry as a means of shedding light on history. Manzoni's change of poetics, Puppo suggests, results in fact from such insurmountable critical issues. Giorgio Cavallini turns the discussion to the irreconcilable relationship in Manzoni's work between justice and politics. In Manzoni, Cavallini proposes, evil and injustice are not accepted with a sense of fatalism but are rather viewed in very close rapport to man's moral responsibility.

A review conducted with a sympathetic and yet critical eye on Marxist scholarship, Robert S. Dombroski's essay examines the diverse positions the Italian left has developed primarily in regard to Manzoni's attitude toward the masses. For Dombroski, these Marxist approaches remain somewhat unsatisfactory: in fact they neglect the novel's intended audience as well as the narrative's transformation from *Fermo e Lucia* to its final form, *I promessi sposi*.

Bernard S. Chandler's essay is the first of three contributions which illuminate diverse influences on Manzoni. For Chandler, Manzoni follows the example of previous narrative writers in specifying from time to time the nature of his own artifice; however, given his concept of the historical novel, he employs this form's technique with greater skill than did his predecessors. Manzoni intensifies the traditional concept of the narrative material's pre-existence, and he presents characters as if he had found them in history and noted their original thoughts and actions. Next, Sergio Zatti focuses on a famous horseride by two clergymen, the first in Saint-Evremond's *Conversation*, the second in *I promessi sposi*, to identify, through a masterful analysis of texts, the possible source for don Abbondio's *cavalcata*. Equally important is the Italian scholar's suggestion of the narrative techniques Manzoni followed in appropriating and transforming a seventeenth-century French text which was imbedded in fierce anticlerical polemics. Finally, Clareece Godt's highly documented article first proposes Sigismondo Boldoni's letters as one of Manzoni's sources for the description of the descent of the German army into Italy. Then she goes on to point out how Manzoni's transformation of the same sources was based on literary and ethical understanding of history and poetry.

AdI 1985 features a new section, entitled "Aggiornamento bibliografico," comprising the timely and noteworthy contributions of two Italian scholars, Vincenzo De Caprio and Luigi Trenti. Their essays offer to Italianists in America and Europe an accurate overview of general (De Caprio) and specific (Trenti) studies on Guicciardini which were published, or are being published, for the fifth centenary of the Renaissance historian's birth. *AdI* readers owe to De Caprio's ingenuity, as well as to the publisher's cooperation, the announcement of the forthcoming

publication of the "Atti dei Convegni Lincei" on Guicciardini (see note 22 of De Caprio's essay). Considering the importance of timely bibliographical information, *AdI* will also feature this section in 1986, when its contributors will present an overview of Manzoni scholarship during this bicentennial year.

The sections entitled "Reviews and Notes" and "Books Received" conclude this issue. The review articles discuss studies on topics previously treated in *AdI* as well as books of interest to the journal's readers. Contributions to this section are normally solicited; scholars who intend to contribute are encouraged to contact the editor or the assistant editor.

As announced in the 1984 issue, *AdI* 1986 will treat the genre of autobiography in its theoretical aspects and historical manifestations. Given the timeliness of the topic, the breadth of the essays (from the *duecento* to the twentieth century), and the size of the volume (around two-hundred pages), next year's issue promises to be truly outstanding.

I am also happy to announce, and invite contributions to, *AdI* 1987, which will be devoted to Gabriele D'Annunzio (1863-1938). To be published shortly before the fiftieth anniversary of D'Annunzio's death, the issue will feature essays on the writer's debts to previous and contemporary literature, his literary *opus*, and his influence on Italian and European literature.

Manzoni's *inni sacri* and *Il cinque maggio*.
A Translation.

Il Natale

1. Qual masso che dal vertice
Di lunga erta montana,
Abbandonato all'impeto
Di rumorosa frana,
Per lo scheggiato calle
Precipitando a valle,
Batte sul fondo e sta;
2. Là dove cadde, immobile
Giace in sua lenta mole;
Nè, per mutar di secoli,
Fia che riveda il sole
Della sua cima antica,
Se una virtude amica
In alto nol trarrà:
3. Tal si giaceva il misero
Figliol del fallo primo,
Dal dì che un'ineffabile
Ira promessa all'imo
D'ogni malor gravollo,
Dove il superbo collo
Più non potea levar.
4. Qual mai tra i nati all'odio,
Quale era mai persona
Che al Santo inaccessibile
Potesse dir: perdona?
Far novo patto eterno?
Al vincitore inferno
La preda sua strappar?

The Nativity

1. As sundered from the summit
 of a steep mountain site,
 helplessly by a landslip
 swept in its roaring might,
 adown the craggy shoulder
 precipitous, a boulder
 hits bottom there to lie;
2. and there it lies, immobile
 and massively undone,
 never through change of ages
 again to see the sun
 of its old peak, unless
 some friendly virtuousness
 descend to lift it high:
3. so fallen lay the wretched
 son of the ancient guilt,
 by inexplicable anger
 hurled to his lowest, filled
 with every ill and pain,
 wherefrom never again
 proudly was he to rise.
4. Who, 'mongst the born in hatred,
 who ever could conceive
 of begging th' inaccessible
 Deity: "Do forgive,"
 and with new lasting deal
 forcing victorious hell
 to yield its conquered prize?

5. Ecco ci è nato un Pargolo,
Ci fu largito un Figlio:
Le avverse forze tremano
Al mover del suo ciglio:
All'uom la mano Ei porge,
Che si ravviva, e sorge
Oltre l'antico onor.
6. Dalle magioni eteree
Sgorga una fonte, e scende,
E nel borron de' triboli
Vivida si distende:
Stillano mele i tronchi;
Dove copriano i bronchi,
Ivi germoglia il fior.
7. O Figlio, o Tu cui genera
L'Eterno, eterno seco;
Qual ti può dir de' secoli:
Tu cominciasti meco?
Tu sei: del vasto empirio
Non ti comprende il giro:
La tua parola il fe'.
8. E Tu degnasti assumere
Questa creata argilla?
Qual merto suo, qual grazia
A tanto onor sortilla?
Se in suo consiglio ascoso
Vince il perdon, pietoso
Immensamente Egli è.
9. Oggi Egli è nato: ad Efrata,
Vaticinato ostello,
Ascese un'alma Vergine,
La gloria d'Israello,
Grave di tal portato:
Da cui promise è nato,
Dove era atteso uscì.
10. La mira Madre in poveri
Panni il Figliol compose,
E nell'umil presepio

5. Behold! A Child is born!
A Child we have been given.
Away the hostile forces
by his mere glance are driven.
He gives his hand to man,
who, soon reviving, can
arise to higher worth.
6. Down from the lofty mansions
a fountainhead springs fresh,
and lively flows to every
arid entangled bush.
Oh, trees with honey drip,
and where but thorns spread deep,
flowers have sudden birth.
7. O Son of the Eternal,
Eternal equally,
what century can boast and
say: "You began with me"?
You are; the widest of the skies
never can *you* comprise:
your word created it.
8. And did You deign to take on
this clay You did create?
What inner grace or merit
could it so elevate?
If, latent in his counsel,
forgiveness wins, His love is
boundless because of it.
9. He's born today: to Ephrathah—
town to the prophets known—
an awesome Maiden journeyed,
heavy with Such a One.
From Israel's true worth
the promised One had birth,
the object of man's quest.
10. The wondrous Mother swaddles
in humble clothes her Son,
laying him, oh, so sweetly

Soavemente il pose;
E l'adorò: beata!
Innanzi al Dio prostrata,
Che il puro sen le aprì.

11. L'Angel del cielo, agli uomini
Nunzio di tanta sorte,
Non de' potenti volgesi
Alle vegliate porte;
Ma tra i pastor devoti,
Al duro mondo ignoti,
Subito in luce appar.

12. E intorno a lui per l'ampia
Notte calati a stuolo,
Mille celesti strinsero
Il fiammeggiante volo;
E accesi in dolce zelo,
Come si canta in cielo,
A Dio gloria cantar.

13. L'allegro inno seguirono,
Tornando al firmamento:
Tra le varcate nuvole
Allontanossi, e lento
Il suon sacro ascese,
Fin che più nulla intese
La compagnia fedel.

14. Senza indugiar, cercarono
L'albergo poveretto
Que' fortunati, e videro,
Siccome a lor fu detto,
Videro in panni avvolto,
In un presepe accolto,
Vagire il Re del Ciel.

15. Dormi, o Fanciul; non piangere;
Dormi, o Fanciul celeste:
Sovra il tuo capo stridere
Non osin le tempeste,
Use sull'empia terra,

in the low manger down;
and with adoring feeling
before that God she's kneeling,
Who held her sinless breast.

11. The heavenly angel, bringer
 of tidings glad and bright,
 knocks not on mighty portals
 for safety fastened tight:
 to shepherds, whom the course
 of the harsh world ignores,
 with sudden sheen came he.
12. Around him, through the ample
 darkness, in swarms descended
 countless celestials, weighing
 their flying, warm and splendid,
 and sang with zealous love,
 such as is sung above,
 to God their jubilee.
13. As they returned to heaven,
 sang they the glad hymn still,
 which through the clouds most slowly
 vanished and soared until
 of all its sacred sound
 nothing was heard or found
 by all those faithful seers.
14. In eagerness they looked for
 that very lowly shed,
 and saw—O happy mortals!—
 (the angel so had said)
 in simple raiments clad
 and in a manger laid,
 the King of Heav'n, in tears.
15. Sleep, Babe, and cry no longer!
 Heavenly Babe, oh sleep!
 May on your head no tempest,
 so horrid or so deep
 as warring steeds that tread

Come cavalli in guerra,
Correr davanti a Te.

16. Dormi, o Celeste: i popoli
Chi nato sia non sanno;
Ma il dì verrà che nobile
Retaggio tuo saranno;
Che in quell'umil riposo,
Che nella polve ascoso,
Conosceranno il Re.

La Passione

1. O tementi dell'ira ventura,
Cheti e gravi oggi al tempio moviamo,
Come gente che pensi a sventura,
Che improvviso s'intese annunziar.
Non s'aspetti di squilla il richiamo;
Nol concede il mestissimo rito:
Qual di donna che piange il marito,
È la veste del vedovo altar.
2. Cessan gl'inni e i misteri beati,
Tra cui scende, per mistica via,
Sotto l'ombra de' pani mutati,
L'ostia viva di pace e d'amor.
S'ode un carme: l'intento Isaia
Proferì questo sacro lamento,
In quel dì che un divino spavento
Gli affannava il fatidico cor.
3. Di chi parli, o Veggente di Giuda?
Chi è costui che, davanti all'Eterno,
Spunterà come tallo da nuda
Terra, lunge da fonte vital?
Questo fiacco pasciuto di scherno,
Che la faccia si copre d'un velo,
Come fosse un percosso dal cielo,
Il novissimo d'ogni mortal?

the impious earth instead,
before you run and roar.

16. Sleep, Holy One! The nations
 know not whose birth this be;
 but, some day, they'll be making
 your noble progeny,
 and in this humble rest
 and, hidden in this dust,
 their King they will adore.

The Passion

1. Let's in dread of the ultimate anger,
 sad and somber to church go today,
 like a crowd mutely pondering over
 recent tidings of sudden dismay.
 Let us wait for no bell's invitation,
 not allowed by the sorrowful rite;
 like a woman's that weeps her dead husband
 is the dress of the altar in sight.
2. All is silence: no hymns and no Holy
 Mass whereby, in a way known above,
 in the veil of the bread that is altered,
 lives the Host of all peace and all love.
 What's this singing? Isaiah, enraptured,
 one day proffered this holy lament,
 when his heart by a heavenly terror
 with both vision and anguish was rent.
3. Whom you're speaking of, Seer of Judas?
 Who is *he*, who, before the Eternal,
 as a root out of barrenness burgeons
 far away from the sap of its life?
 Who is *he*, this weak creature scorn-covered,
 with his face by a veil overcast,
 who resembles a man God has stricken—
 of all mortals the lowest and last?

4. Egli è il Giusto che i vili han trafitto,
Ma tacente, ma senza tenzone;
Egli è il Giusto; e di tutti il delitto
Il Signor sul suo capo versò.
Egli è il santo, il predetto Sansone,
Che morendo francheggia Israele;
Che volente alla sposa infedele
La fortissima chioma lasciò.
5. Quei che siede sui cerchi divini,
E d'Adamo si fece figliolo;
Nè sdegnò coi fratelli tapini
Il funesto retaggio partir:
Volle l'onte, e nell'anima il duolo,
E l'angosce di morte sentire,
E il terror che seconda il fallire,
Ei che mai non conobbe il fallir.
6. La repulsa al suo prego sommessò,
L'abbandono del Padre sostenne:
Oh spavento! l'orribile amplesso
D'un amico spergiuero soffrì.
Ma simile quell'alma divenne
Alla notte dell'uomo omicida:
Di quel Sangue sol ode le grida,
E s'accorge che Sangue tradì.
7. Oh spavento! lo stuol de' beffardi
Baldo insulta a quel volto divino,
Ove intender non osan gli sguardi
Gl'inculpabili figli del ciel.
Come l'ebbro desidera il vino,
Nell'offese quell'odio s'irrita;
E al maggior dei delitti gl'incita
Del delitto la gioia crudel.
8. Ma chi fosse quel tacito reo,
Che davanti al suo seggio profano
Strascinava il protervo Giudeo,
Come vittima innanzi a l'altar,
Non lo seppe il superbo Romano;
Ma fe' stima il deliro potente
Che giovasse col sangue innocente
La sua vil sicurtade comprar.

4. He's the Just, whom the cowards have wounded,
 but who yields and who speaks not a word.
 He's the Just, on whose head the Almighty
 all the sins of the world has outpoured.
 He's the Holy One—Samson foretold
 who by dying gave Israel life,
 and bequeathed the great might of his hair
 to a faithless and treacherous wife.
5. He who sits on the heavenly circles,
 and donned flesh to become Adam's heir;
 he, who deigned with his suffering brothers
 their bleak heritage ever to share,
 wanted deep in his spirit to feel
 with their shame all of death's grievous woe
 and the terror that follows one's sinning—
 he, who sin and remorse did not know.
6. The denial of his humble pleading,
 his own Father's rejection he faced,
 and—O ultimate horror!—he also
 by a perjuring friend was embraced.
 But that soul had soon grown in the meantime
 like a murderous man's deepest night:
 of that Blood he can hear but the crying,
 with that Blood he betrayed still in sight.
7. Oh, what terror! The insolent throngs
 those pure features insult and defy,
 upon which do not dare even gaze
 all the innocent sons of the sky.
 As a drunkard who asks for more wine,
 all that hate now new hate seems to call,
 and the cruel delight of the crime
 now engenders the worst crime of all.
8. But that culprit who stood there in silence,
 right in front of his heathenish throne—
 that rebellious Jew dragged before him
 like a victim in front of the altar—
 the proud Roman was never to know;
 yet, incensed by his might, he saw why
 with that innocent Blood it was worthwhile
 his own cowardly safety to buy.

9. Su nel cielo in sua doglia raccolto
Giunse il suono d'un prego esecrato:
I celesti copersero il volto:
Disse Iddio: Qual chiedete sarà.
E quel Sangue dai padri imprecato
Sulla misera prole ancor cade,
Che mutata d'etade in etade,
Scosso ancor dal suo capo non l'ha.

10. Ecco appena sul letto nefando
Quell'Afflitto depose la fronte,
E un altissimo grido levando,
Il supremo sospiro mandò:
Gli uccisori esultanti sul monte
Di Dio l'ira già grande minaccia;
Già dall'ardue vedette s'affaccia,
Quasi accenni: Tra poco verrò.

11. O gran Padre! per Lui che s'immola,
Cessi alfine quell'ira tremenda;
E de' ciechi l'insana parola
Volgi in meglio, pietoso Signor.
Sì, quel Sangue sovr'essi discenda;
Ma sia pioggia di mite lavacro:
Tutti errammo; di tutti quel sacro-
santo Sangue cancelli l'error.

12. E tu, Madre, che immota vedesti
Un tal Figlio morir sulla croce,
Per noi prega, o regina de' mesti,
Che il possiamo in sua gloria veder;
Che i dolori, onde il secolo atroce
Fa de' boni più tristo l'esiglio,
Misti al santo patir del tuo Figlio,
Ci sian pegno d'eterno goder.

La Risurrezione

1. È risorto: or come a morte
La sua preda fu ritolta?
Come ha vinte l'atre porte,

9. Up in heaven all-gathered in sorrow
rose the sound of a blasphemous plea;
the Celestials covered their faces;
"What you ask," God replied, "granted be."
And that Blood, which the fathers have cursèd,
on their wretched descendants still spreads,
who, from ages to ages though changing,
cannot shake all this doom from their heads.
10. Oh, behold! As that Man, so tormented,
laid his brow on his horrible bed,
with the loudest of cries to the heavens
his last sigh and last breath he exhaled.
Fierce already, God's anger now threatens
all the killers that feast on the hill,
and, down looking from arduous summits,
"In a while I'll be there," seems to tell.
11. Mighty Father! That terrible anger,
in the name of the victim, suspend,
and, O merciful Lord, into goodness
turn the maddening word of the blind.
Let that Blood still upon them descend,
but like cleansing and soft-falling rain.
We all sinned; may that innocent Blood
of all men now erase every sin.
12. And you, Mother, who, standing, beheld
such a Son brought to death on the cross,
till we're granted his glory to see,
Holy Queen of the sad, pray for us.
May the pain whereby this wicked century
saddens more the exile of the good,
one with your holy Son's holy Passion
presage our lasting beatitude.

The Resurrection

1. He is risen. How could one
steal from Death his very prey?
Who the dismal doors has won,

Come è salvo un'altra volta
Quei che giacque in forza altrui?
Io lo giuro per Colui
Che da' morti il suscitò,

2. È risorto: il capo santo
Più non posa nel sudario;
È risorto: dall'un canto
Dell'avello solitario
Sta il coperchio rovesciato:
Come un forte inebbriato
Il Signor si risvegliò.

3. Come a mezzo del cammino,
Riposato alla foresta,
Si risente il pellegrino,
E si scote dalla testa
Una foglia inaridita,
Che dal ramo dipartita,
Lenta lenta vi ristè:

4. Tale il marmo inoperoso,
Che premea l'arca scavata,
Gittò via quel Vigoroso,
Quando l'anima tornata
Dalla squallida valle,
Al Divino che tacea:
Sorgi, disse, io son con Te.

5. Che parola si diffuse
Tra i sopiti d'Israele!
Il Signor le porte ha schiuse!
Il Signor, l'Emmanuele:
O sopiti in aspettando,
È finito il vostro bando:
Egli è desso, il Redentor.

6. Pria di Lui nel regno eterno
Che mortal sarebbe asceto?
A rapirvi al muto inferno,
Vecchi padri, Egli è disceso;
Il sospir del tempo antico,

and once more is safe today,
that man's forcefulness could tame?
This I'm swearing in the name
of the One who bade him rise.

2. He is risen. In the shroud
 rests his hallowed head no more.
 He is risen, and, beside
 the sepulchral gaping door,
 overturned the lid's appearing:
 as from heady spirits reeling,
 the Great Lord opened his eyes.
3. As a pilgrim, having midway
 rested 'neath a forest bough,
 now awakens, and quite simply
 but removes from off his brow
 a dry leaf that lifelessly
 down had fallen from the tree
 with a tardy rendezvous,
4. so the massive slab that lay
 heavy on the carven tomb
 the Most Mighty threw away,
 when his soul, out of the doom
 of the valley, grim and deep,
 to the Holy, still asleep,
 "Rise," proclaimed, "I am with You."
5. Oh, what tidings circulate
 'mongst the dead of Israel!
 'T is the Lord that broke the gate!
 'T is the Lord, Emmanuel!
 Ye with hope by death unspent,
 ended is your banishment.
 Your Redeemer—it is He!
6. Has, before, a mortal soul
 to the timeless realm ascended?
 You to snatch from silent hell,
 ancient fathers, he's descended—
 he, the sigh of long ago,

Il terror dell'inimico,
Il promesso Vincitor.

7. Ai mirabili Veggenti,
Che narrarono il futuro,
Come il padre ai figli intenti
Narra i casi che già furo,
Si mostrò quel sommo Sole
Che, parlando in lor parole,
Alla terra Iddio giurò;
8. Quando Aggeo, quando Isaia
Mallevare al mondo intero
Che il Bramato un dì verria;
Quando, assorto in suo pensiero,
Lesse i giorni numerati,
E degli anni ancor non nati
Daniel si ricordò.
9. Era l'alba; e molli il viso,
Maddalena e l'altre donne
Fean lamento sull'Ucciso;
Ecco tutta di Sionne
Si commosse la pendice,
E la scolta insultatrice
Di spavento tramortì.
10. Un estranio giovinetto
Si posò sul monumento:
Era folgore l'aspetto,
Era neve il vestimento:
Alla mesta che 'l richiese
Diè risposta quel cortese:
È risorto; non è qui.
11. Via co' palii disadorni
Lo squallor della viola:
L'oro usato a splendor torni:
Sacerdote, in bianca stola,
Esci ai grandi ministeri,
Tra la luce de' doppiieri,
Il Risorto ad annunziar.

he, the terror of the foe,
he, the Victor we would see.

7. To the worthy, wondrous Seers
who told future happenings,
as to sons' astonished ears
fathers tell but recent things,
has appeared that Highest Sun
God had sworn to everyone,
speaking through man's very sound:
8. when Haggai and when Isaiah
to the whole world gave assurance
of the imminent Messiah;
when, with every thought entranced,
Daniel read the numbered days,
and could all the unborn years
in his memory recount.
9. It was dawn. With tears down streaming,
with the women Magdalen
on the Murdered Man was keening—
oh, most sadly keening—when
Sion's hill was thunderstruck,
and the guards still there to mock
to the ground were felled in fear.
10. A young lad from elsewhere
resting on the tomb she saw:
his whole face was lightning glare,
and his cloak was white as snow.
To the sad, inquiring woman
he replied, most kind and human:
"He is risen; he's not here."
11. Ban the pallid violet!
Somber veils be now dismissed!
Let the gold once more shine bright!
And in your white stole, O priest,
mid the double tapers' light
now begin the solemn rite
and announce the Risen Lord!

12. Dall'altar si mosse un grido:
Godì, o Donna alma del cielo;
Godì; il Dio cui fosti nido
A vestirsi il nostro velo,
È risorto, come il disse:
Per noi prega: Egli prescrisse,
Che sia legge il tuo pregar.
13. O fratelli, il santo rito
Sol di gaudio oggi ragiona;
Oggi è giorno di convito;
oggi esulta ogni persona:
Non è madre che sia schiva
Della spoglia più festiva
I suoi bamboli vestir.
14. Sia frugal del ricco il pasto;
Ogni mensa abbia i suoi doni;
E il tesor negato al fasto
Di superbe imbandigioni,
Scorra amico all'umil tetto,
Faccia il desco poveretto
Più ridente oggi apparir.
15. Lunge il grido e la tempesta
De' tripudi inverecondi:
L'allegrezza non è questa
Di che i giusti son giocondi;
Ma pacata in suo contegno,
Ma celeste, come segno
Della gioia che verrà.
16. Oh beati! a lor più bello
Spunta il sol de' giorni santi;
Ma che fia di chi rubello
Torse, ahì stolto! i passi erranti
Nel sentier che a morte guida?
Nel Signor chi si confida
Col Signor risorgerà.

12. From the altar came a prayer:
 Queen of Heav'n, rejoice! The One
 you within your womb did bear—
 God who wished our flesh to don—
 rose from death, as he intended.
 Pray for us! 'T was *he* commanded
 you're to be by us implored.
13. The great liturgy today
 speaks, O brothers, but of bliss.
 'T is the joyous holiday
 when all men know happiness.
 Every mother does her best
 to behold her darlings dressed
 in their festivest array.
14. Let the rich frugally feast!
 Let each meal its joy dispense!
 May the treasure hardly missed
 from such flaunted opulence
 down to humble houses flow,
 so that each poor table glow
 with some cheerfulness today.
15. Ban the shout incontinent
 of immodest jubilee:
 such is not the merriment
 of the just; but let it be
 calm and chaste in every way,
 as a heavenly assay
 of the joy, our future prize.
16. Happy they! For them alone
 breaks the sun of blessed days.
 But, oh, woe to those who're known
 to walk madly along ways
 that can only lead to death.
 In the Lord who still has faith,
 with the Lord he'll also rise.

La Pentecoste

1. Madre de' Santi; immagine
Della città superna;
Del Sangue incorruttibile
Conservatrice eterna;
Tu che, da tanti secoli,
Soffri, combatti e preghi;
Che le tue tende spieghi
Dall'uno all'altro mar;
2. Campo di quei che sperano;
Chiesa del Dio vivente;
Dov'eri mai? qual angolo
Ti raccogliea nascente,
Quando il tuo Re, dai perfidi
Tratto a morir sul colle,
Imporporò le zolle
Del suo sublime altar?
3. E allor che dalle tenebre
La diva spoglia uscì,
Mise il potente anelito
Della seconda vita;
E quando, in man recandosi
Il prezzo del perdono,
Da questa polve al trono
Del Genitor salì;
4. Compagna del suo gemito,
Conscia de' suoi misteri,
Tu, della sua vittoria
Figlia immortal, dov'eri?
In tuo terror sol vigile,
Sol nell'oblio sicura,
Stavi in riposte mura,
Fino a quel sacro dì,
5. Quando su te lo Spirito
Rinnovator discese,
E l'inconsunta fiaccola
Nella tua destra accese;

The Pentecost

1. Mother of Saints, O image
of the City of God,
and eternal preserver
of the incorruptible Blood;
you, that for countless epochs
have suffered, fought, and prayed,
and have your tents displayed
from sea to farthest sea;
2. field of all hopeful mortals,
Church of the living Breath,
where were you? What far corner
concealed you on your birth,
when your King, dragged by wicked
men to his death on the hill,
made with a bloody rill
the ground an altar be?
3. And when from darkness breaking
slumber and cold and strife,
the godly body started
to breathe its second life;
and when, in his hand grasping
forgiveness as his prize,
He from this dust could rise
back to his Father's throne;
4. companion of his sorrow,
and of his faith aware,
where were you, deathless daughter
of his new triumph—where?
Vigilant in your terror,
behind dark walls you lay,
until that sacred day
when on your fear and moan
5. the Spirit soon descended,
erasing every doubt,
and handing you a lighted
lamp to be brought about;

Quando, segnal de' popoli,
Ti collocò sul monte,
E ne' tuoi labbri il fonte
Della parola aprì.

6. Come la luce rapida
 Piove di cosa in cosa,
 E i color vari suscita
 Dovunque si riposa;
 Tal risonò molteplice
 La voce dello Spiro:
 L'Arabo, il Parto, il Siro
 In suo sermon l'udì.
7. Adorator degl'idoli,
 Sparso per ogni lido,
 Volgi lo sguardo a Solima,
 Odi quel santo grido:
 Stanca del vile ossequio,
 La terra a LUI ritorni:
 E voi che aprite i giorni
 Di più felice età,
8. Spose che desta il subito
 Balzar del pondo ascoso;
 Voi già vicine a sciogliere
 Il grembo doloroso;
 Alla bugiarda pronuba
 Non sollevate il canto:
 Cresce serbato al Santo
 Quel che nel sen vi sta.
9. Perché, baciando i pargoli,
 La schiava ancor sospira?
 E il sen che nutre i liberi
 Invidiando mira?
 Non sa che al regno i miseri
 Seco il Signor solleva?
 Che a tutti i figli d'Eva
 Nel suo dolor pensò?
10. Nova franchigia annunziano
 I cieli, e genti nove;

when, as a sign to nations,
He placed you on the mountain,
and made your lips a fountain
of new and endless word.

6. As sunshine that most nimbly
showers upon all things,
and rouses varied colors
where'er it sweetly sinks:
so did the Spirit's ample
voice resound: Arabs, Syrians,
Parthians all at once,
each his own language heard.

7. Idolater, whichever
shore you still call your home,
welcome that holy sermon,
look to Jerusalem!
May this our earth, so weary
of serving, Him adore!
And you, now at the door
of ages far more blest,

8. O brides, who feel the sudden
stir of your hidden weight,
and are about to enter
the labor you await,
invoke no false Lucina
with your maternal song:
to God your babes belong,
now throbbing in your breast.

9. Why does the servile woman,
kissing her children, sigh?
And why does she still envy
the womb of one who's free?
Does she not know God's Kingdom
all sufferers receives,
and every son of Eve's
lived in his dying plea?

10. Heaven proclaims new freedom,
and generations new,

Nove conquiste, e gloria
Vinta in più belle prove;
Nova, ai terrori immobile
E alle lusinghe infide,
Pace, che il mondo irride,
Ma che rapir non può.

11. O Spirto! supplichevoli
A' tuoi solenni altari;
Soli per selve inospiti;
Vaghi in deserti mari;
Dall'Ande argenti al Libano,
D'Erina all'irta Haiti,
Sparsi per tutti i liti,
Uni per Te di cor,

12. Noi T'imploriam! Placabile
Spirto discendi ancora,
A' tuoi cultor propizio,
Propizio a chi T'ignora;
Scendi e ricrea; rianima
I cor nel dubbio estinti;
E sia divina ai vinti
Mercede il vincitor.

13. Discendi Amor; negli animi
L'ire superbe attuta:
Dona i pensier che il memore
Ultimo dì non muta:
I doni tuoi benefica
Nutra la tua virtude;
Siccome il sol che schiude
Dal pigro germe il fior;

14. Che lento poi sull'umili
Erbe morrà non colto,
Nè sorgerà coi fulgidi
Color del lembo sciolto,
Se fuso a lui nell'etere
Non tornerà quel mite
Lume, dator di vite,
E infaticato altor.

new conquests, and a glory
to fairer battles due;
a peace unmarred by terror,
unflattered by ill tides,
a peace the world derides
but cannot take away.

11. O Spirit! At your solemn
altars we bend our knees;
alone through pathless forests,
sailing on friendless seas,
from Lebanon to Andes,
from Erin to the sands
of Haiti, in all lands,
and made one heart in You,
12. You we implore. O kindly
Spirit, descend again,
and bless all men who love You
and those who love You not.
Descend, restore, awaken
hearts that the doubt has slain
and with your heavenly chain
bind every man to You.
13. Descend as love; extinguish
proud wrath in every soul;
give us those thoughts that even
our final day console,
and let your virtue nourish
the lavish gifts You pour,
like sun rays that restore
a blossom slowly born,
14. that, therefore, will no longer
untouched or humble die,
just as it fails to prosper
in brightness or grow high
unless, still mildly flowing
from heaven, that same light
that makes life warm and bright
forevermore return.

15. Noi T'imploriam! Ne' languidi
 Pensier dell'infelice
 Scendi piacevol alito,
 Aura consolatrice:
 Scendi bufera ai tumidi
 Pensier del violento;
 Vi spira uno sgomento
 Che insegni la pietà.
16. Per Te sollevi il povero
 Al ciel, ch'è suo, le ciglia,
 Volga i lamenti in giubilo,
 Pensando a cui somiglia:
 Cui fu donato in copia,
 Doni con volto amico,
 Con quel tacer pudico,
 Che accetto il don ti fa.
17. Spira de' nostri bamboli
 Nell'ineffabil riso,
 Spargi la casta porpora
 Alle donzelle in viso;
 Manda alle ascose vergini
 Le pure gioie ascose;
 Consacra delle spose
 Il verecondo amor.
18. Tempra de' baldi giovani
 Il confidente ingegno;
 Reggi il viril proposito
 Ad infallibil segno;
 Adorna la canizie
 Di liete voglie sante;
 Brilla nel guardo errante
 Di chi sperando muor.

15. You we implore. As pleasant
 breath, as refreshing air,
 descend on all unhappy
 minds that on earth despair;
 come down as roaring tempest
 on thoughts of violence,
 and breathe a fearful sense
 that teaches them your love.
16. May all the poor look forward
 to heaven, theirs to keep;
 and may your image in them
 make them in dances leap.
 Let him, who most was granted,
 grant with a friendly face,
 and silently upraise
 his gift to You above.
17. Breathe in our children's laughter,
 ineffable and true;
 cast on our maidens' features
 purity's purple hue;
 send to the cloistered virgins
 joys that in cloisters hide;
 keep every bashful bride
 forever free from stain.
18. Of our undaunted youngsters
 temper the dreaming soul;
 guide every virile effort
 to never-failing goal;
 adorn all greying temples
 with cheerful, holy plans;
 shine in the searching glance
 of every dying man.

Il Nome di Maria

1. Tacita un giorno a non so qual pendice
Salia d'un fabbro nazaren la sposa;
Salia non vista alla magion felice
D'una pregnante annosa;
2. E detto salve a lei, che in reverenti
Accoglienze onorò l'inaspettata,
Dio lodando, sciamò: Tutte le genti
Mi chiameran beata.
3. Deh! con che scherno udito avria i lontani
Presagi allor l'età superba! Oh tardo
Nostro consiglio! oh degl'intenti umani
Antiveder bugiardo!
4. Noi testimoni che alla tua parola
Ubbidente l'avvenir rispose,
Noi serbati all'amor, nati alla scola
Delle celesti cose,
5. Noi sappiamo, o Maria, ch'Ei solo attenne
L'alta promessa che da Te s'udia,
Ei che in cor la ti pose: a noi solenne
È il nome tuo, Maria.
6. A noi Madre di Dio quel nome sona:
Salve beata! che s'agguagli ad esso
Qual fu mai nome di mortal persona,
O che gli vegna appresso?
7. Salve beata! in quale età scortese
Quel sì caro a ridir nome sì tacque?
In qual dal padre il figlio non l'apprese?
Quai monti mai, quali acque
8. Non l'udiro invocar? La terra antica
Non porta sola i templi tuoi, ma quella
Che il Genovese divinò, nutrica
I tuoi cultori anch'ella.

The Name of Mary

1. One day, in silence, up some hillock faring
from Nazareth a carpenter's young wife,
unnoticed, sought the home where one was merry,
expecting late in life.
2. There, having greeted her, who reverently
greeted, in turn, her unexpected guest,
praising the Lord, cried out she: "I will be
called by all peoples blest."
3. Oh, with what scorn this haughty generation
would have received those distant presages!
Oh, our belated wisdom! Oh, deception
of man's foresightedness!
4. We, who can testify how to your preaching
time yet unborn replied with docile ring;
we, destined for the love, raised in the teaching
of every heavenly thing,
5. we know, O Mary, it was He alone
kept the high promise that from your lips came—
He, who inspired it, Mary. Tu us known,
most awesome is your name.
6. Mother of God it sounds and means to us:
hail, Blessèd One! What other name on earth
by any means may equal it and thus
approach its holy worth?
7. Hail, Blessèd One! In what barbaric time
was there a man who failed to teach his child
a name so dear to learn and so sublime?
What stream, what mountain wild
8. did not re-echo it? Your shrines one sees
not only in this ancient land, but, too,
on shores discovered by the Genoese
are throngs that worship you.

9. In che lande selvagge, oltre quai mari
Di sì barbaro nome fior si coglie,
Che non conosca de' tuoi miti altari
Le benedette soglie?
10. O Vergine, o Signora, o Tuttasanta,
Che bei nomi ti serba ogni loquela!
Più d'un popol superbo esser si vanta
In tua gentil tutela.
11. Te, quando sorge, e quando cade il die,
E quando il sole a mezzo corso il parte,
Saluta il bronzo che le turbe pie
Invita ad onorarte.
12. Nelle paure della veglia bruna,
Te noma il fanciulletto; a Te, tremante,
Quando ingrossa ruggendo la fortuna,
Ricorre il navigante.
13. La femminetta nel tuo sen regale
La sua spregiata lacrima depone,
E a Te beata, della sua immortale
Alma gli affanni espone;
14. A Te che i preghi ascolti e le querele,
Non come suole il mondo, nè degl'imi
E de' grandi il dolor col suo crudele
Discernimento estimi.
15. Tu pur, beata, un dì provasti il pianto;
Nè il dì verrà che d'oblianza il copra:
Anco ogni giorno se ne parla; e tanto
Secol vi corse sopra.
16. Anco ogni giorno se ne parla e plora
In mille parti; d'ogni tuo contento
Teco la terra si rallegra ancora,
Come di fresco evento.
17. Tanto d'ogni laudato esser la prima
Di Dio la Madre ancor quaggiù dovea;

9. In what grim deserts and beyond what oceans
do so exotic flowers ever grow,
that in the end your holy peaceful altars
are destined not to know?
10. O Virgin! Lady! O Most Sacred Queen!
What lovely names for You each tongue has found!
Many a nation boasts of being in
your arms most safe and sound.
11. You, when the day breaks forth and when it falls,
and when the sun divides it just in two,
the church bell greets and every person calls
to honor only You.
12. You, in the terror of the sleepless night,
the little child invokes; You, tremblingly,
when with the roaring tempest grows his fright,
the sailor calls at sea.
13. The little woman on your regal breast
places her little and contemptéd tear,
in You alone confiding, O You blest,
her deathless spirit's fear—
14. in You alone, who heed lament and plea
not as the world does, nor esteem the pain
of low and mighty men as cruelly
as is its wonted vein.
15. Our tears, O Blessèd One, you, too, knew well,
which never will obliterated lie;
this very day, people about them tell,
and so much time ran by!
16. Yes, every day, about them people comment
and grieve in many a land, just as, content,
the whole earth shares your bliss this very moment
as mankind's new event.
17. For on this earth God's Mother had to be
the first on whom all praises we amass.

Tanto piacque al Signor di porre in cima
Questa fanciulla ebrea.

18. O prole d'Israello, o nell'estremo
Caduta, o da sì lunga ira contrita,
Non è Costei che in onor tanto avemo,
Di vostra fede uscita?
19. Non è Davidde il ceppo suo? Con Lei
Era il pensier de' vostri antiqui vati,
Quando annunziaro i verginal trofei
Sopra l'inferno alzati.
20. Deh! a Lei volgete finalmente i preghi,
Ch'Ella vi salvi, Ella che salva i suoi;
E non sia gente nè tribù che neghi
Lieta cantar con noi:
21. Salve, o degnata del secondo nome,
O Rosa, o Stella ai periglianti scampo,
Inclita come il sol, terribil come
Oste schierata in campo.

Il Cinque Maggio

1. Ei fu. Siccome immobile,
Dato il mortal sospiro,
Stette la spoglia immemore
Orba di tanto spiro,
Così percossa, attonita
La terra al nunzio sta,
2. Muta pensando all'ultima
Ora dell'uom fatale;
Nè sa quando una simile
Orma di piè mortale
La sua cruenta polvere
A calpestar verrà.

So much it pleased the Lord on top to see
this simple Hebrew lass!

18. O Israel's descendance, O so low
once fallen and oppressed by such long wrath,
is not the Lady that we honor so
sprung from your very faith?
19. Is David not her root? Your prophets' old
vision began her triumph to foretell
when they announced the Virgin's trophies bold
over defeated hell.
20. Oh, raise your every prayer to her at last—
that she may save you, too, who saves her own;
and may all tribes and countries, as they must,
this song with us intone:
21. Hail, You, made worthy of the second name,
O Rose, O Star that saves all men astray,
as dazzling as the sun, fierce as an army
in battle array.

The Fifth of May

1. He's dead. Just as his body,
his breathing ended, lay
oblivious, immobile,
bereft of its great day,
so at this news mankind
lies thunderstruck and stunned,
2. musing upon the final
hour of the man of fate,
unsure if a new, mortal
footprint will soon or late
appear within our midst,
treading his sanguine dust.

3. Lui folgorante in solio
Vide il mio genio e tacque;
Quando, con vece assidua,
Cadde, risorse e giacque,
Di mille voci al sonito
Mista la sua non ha:
4. Vergin di servo encomio
E di codardo oltraggio,
Sorge or commosso al subito
Sparir di tanto raggio;
E scioglie all'urna un cantico
Che forse non morrà.
5. Dall'Alpi alle Piramidi,
Dal Manzanarre al Reno,
Di quel sicuro il fulmine
Tenea dietro al baleno;
Scoppiò da Scilla al Tanai,
Dall'uno all'altro mar.
6. Fu vera gloria? Ai posteri
L'ardua sentenza: nui
Chiniam la fronte al Massimo
Fattor, che volle in lui
Del creator suo spirito
Più vasta orma stampar.
7. La procellosa e trepida
Gioia d'un gran disegno,
L'ansia d'un cor che indocile
Serve, pensando al regno;
E il giunge, e tiene un premio
Ch'era follia sperar;
8. Tutto ei provò: la gloria
Maggior dopo il periglio,
La fuga e la vittoria,
La reggia e il tristo esiglio:
Due volte nella polvere,
Due volte sull'altar.

3. My poet's fancy saw him
 bright on a throne one day;
 but when through varied fortune
 he fell, and rose, and lay,
 I did not blend my song
 with thousands of the throng.
4. Virgin to servile homage
 and cowardly offense,
 roused by the sudden setting
 of all that light immense,
 now on his urn I cast
 a paean that may last.
5. From Pyramids to Alps, from
 the Tagus to the Rhine,
 he bade the lightning follow
 his more bedazzling sign:
 from Don to Scylla, he
 thundered from sea to sea.
6. True glory? Let the future
 its hard pronouncement give:
 we bow to his Creator,
 Who did more deeply leave
 in one man's life and death
 the imprint of His breath.
7. The restlessness and tempest
 of a most daring plan,
 the sureness of a kingdom
 that bends a tameless man
 (he grabs it, to attain
 what hope had deemed insane):
8. all he experienced—after
 the peril glory's height,
 retreat and then new triumph,
 the throne, the exile's plight:
 twice trodden in the mud
 and twice adored as God.

9. Ei si nomò: due secoli,
 L'un contro l'altro armato,
 Sommessi a lui si volsero,
 Come aspettando il fato;
 Ei fe' silenzio, ed arbitro
 S'assise in mezzo a lor.
10. E sparve, e i dì nell'ozio
 Chiuse in sì breve sponda,
 Segno d'immensa invidia
 E di pietà profonda,
 D'instinguibil odio
 E d'indomato amor.
11. Come sul capo al naufrago
 L'onda s'avvolge e pesa,
 L'onda su cui del misero,
 Alta pur dianzi e tesa,
 Scorrea la vista a scernere
 Prode remote invan;
12. Tal su quell'alma il cumulo
 Delle memorie scese!
 Oh quante volte ai posteri
 Narrar sè stesso imprese,
 E sull'eterne pagine
 Cadde la stanca man!
13. Oh quante volte, al tacito
 Morir d'un giorno inerte,
 Chinati i rai fulminei,
 Le braccia al sen conserte
 Stette, e dei dì che furono
 L'assalse il sovvenir!
14. E ripensò le mobili
 Tende, e i percossi valli,
 E il lampo de' manipoli,
 E l'onda dei cavalli,
 E il concitato imperio,
 E il celere ubbidir.

9. He named himself: two centuries,
 fighting each other still,
 looked up to him, submissive,
 heeding as fate his will;
 commanding quietude,
 between them, judge, he stood.
10. And then he vanished, ending
 his days on a brief shore—
 a sign of boundless envy
 and pity still at war,
 of unabated hate
 and love defying fate.
11. As on a shipwrecked seaman
 the whirling waves weigh deep,
 the waves above whose summit
 he could until now keep
 his glance, eager to gain
 a distant land in vain:
12. so on that soul the burden
 of recollections fell.
 How oft to future ages
 he wished his life to tell,
 but, as his fingers shook,
 he closed his endless book!
13. How often in the silent
 death of a dismal day,
 his arms inertly folded,
 his gaze without its ray,
 stood he within the blast
 of his remembered past!
14. Once more he saw the mobile
 tents, the assaulted meads,
 the lightning of the squadrons,
 the rushing waves of steeds,
 the signal for advance,
 the fast obedience.

15. Ahi! forse a tanto strazio
 Cadde lo spirto anelo,
 E disperò; ma valida
 Venne una man dal cielo
 E in più spirabil aere
 Pietosa il trasportò;
16. E l'avviò, pei floridi
 Sentier della speranza,
 Ai campi eterni, al premio
 Che i desidéri avanza,
 Dov'è silenzio e tenebre
 La gloria che passò.
17. Bella Immortal! benefica
 Fede ai trionfi avvezza!
 Scrivi ancor questo, allegrati;
 Chè più superba altezza
 Al disonor del Golgota
 Giammai non si chinò.
18. Tu dalle stanche ceneri
 Sperdi ogni ria parola:
 Il Dio che atterra e suscita,
 Che affanna e che consola
 Sulla deserta coltrice
 Accanto a lui posò.

15. Maybe by all this torment
 his peaceless soul was driven,
 ah, to despair; but quickly
 a valid hand from heaven
 lifted him, kind and fair,
 to a more healthy air.
16. Along hope's flowered meadows
 it taught him then to go
 toward everlasting prairies
 where higher prizes glow,
 where glory that was bright
 is silent dark of night.
17. Deathless and beauteous, balmy
 Faith, used to victories!
 Write this down, too: be joyous,
 for never did a prouder
 grandeur stoop down to see
 the shame of Calvary.
18. You, all malicious murmur
 ban from his poor remains:
 that God Who strikes and comforts,
 Who weakens and sustains,
 near the forsaken pall
 came down to rest and call.

Un decennio di studi manzoniani in America (1974-83)

Si è più volte lamentata la scarsa presenza di Manzoni nella cultura americana, e si è cercato d'individuare le ragioni in una serie di fattori che risultano per lo più fondati, ma la cui consapevolezza non basta a cambiare le cose, come l'accurata diagnosi di una malattia non è sufficiente a guarire il paziente. La scarsa popolarità di Manzoni in un mondo di cultura anglosassone e di religione prevalentemente protestante è direttamente connessa alla questione più complessa della scarsa conoscenza della letteratura italiana in America. Scrittori della grandezza di Leopardi e di Verga sono pressoché sconosciuti non solo dalle masse, ma spesso da coloro che si occupano di letteratura nelle università.

Non è qui la sede più opportuna per trovare risposte allo stato deplorabile della cultura italiana in America, ci basti aver sottolineato il problema per stabilire dei punti referenziali alla nostra rassegna, i termini entro cui si muove e va guardata. D'altra parte, la popolarità di uno scrittore non è facile a stabilirsi; la si misura spesso con criteri estrinseci e relativi di statistica (il numero dei libri venduti, di traduzioni, di saggi ed articoli pubblicati, ecc. . . .) e in relazione ad altri scrittori; il che riflette il gusto e il livello della cultura di massa o la tendenza dominante della critica. Pertanto, se si volesse formulare un giudizio — pur sempre approssimativo e relativo — sull'attuale popolarità di Manzoni in America, bisognerebbe mettere a confronto gli studi manzoniani venuti alla luce in quest'ultimo decennio (una cinquantina di pubblicazioni: 4 libri, 29 articoli, 16 recensioni, 5 tesi di laurea) con quelli su altri grandi scrittori europei dell'Ottocento (p. es. Flaubert, Balzac, Dostoevskij), e si noterebbe subito la schiacciante sproporzione a vantaggio di questi ultimi.

Una domanda più legittima al nostro assunto, e a cui cercheremo in parte di rispondere, sarebbe se Manzoni sia oggi meglio compreso dalla critica americana, mentre la questione della popolarità — perché Manzoni non è popolare in America, se la sua fortuna sia cresciuta ultimamente o accenni ad aumentare negli anni futuri — la lasciamo dipanare ad altri, per restringere il discorso a quello che effettivamente s'è scritto su Manzoni in America in quest'ultimo decennio. Quanto alla tesi — sostenuta principalmente da Montano¹ — d'una resistenza particolare a Manzoni dovuta in massima parte all'ortodossia cattolica dello scrittore e in parte a una serie di pregiudizi, morali, estetici e critici (un falso concetto di realismo, definito in termini naturalistici, materialisti o marxisti, uno pseudoconcetto del

romanzo storico nel cui genere *I promessi sposi* non rientrano facilmente e il fatto che l'autore non si colloca in specifici movimenti e scuole letterarie, ecc. . . .) ha indubbiamente molto di vero e andrebbe considerata in maniera obiettiva e spassionata al fine di determinare la natura specifica del caso Manzoni nella limitata conoscenza della letteratura italiana in America. In questo modo, pur non potendo forse cambiare molto la fortuna di Manzoni, si potrebbe almeno far comprendere meglio la sua arte.

Anzitutto, va osservato che gli studi manzoniani venuti alla luce in America in quest'ultimo decennio sono stati scritti da italianisti — professori nei vari atenei americani e del Canada — a differenza di quanto avviene con scrittori e poeti italiani (p. es. Dante, Petrarca, gli umanisti) che attirano l'attenzione di studiosi di altre discipline e letterature. Alcuni di questi italianisti sono studiosi provetti formati in Italia (Montano, Fido); altri, giovani principianti, formati sui banchi universitari americani, spesso sotto la guida dei primi; altri che hanno avuto una formazione italiana e americana; altri, infine, che provengono da culture europee diverse (p. es. l'inglese Chandler). Un gruppo, insomma, eterogeneo di diverse tendenze ideologiche e metodologiche e di interessi disparati, che s'interessa all'intera produzione manzoniana dalle teorie estetiche e linguistiche al teatro, dal romanzo alla storiografia. Considerati in sé, questi studi manzoniani attestano una presenza significativa, viva e feconda di Manzoni, anche se operante in limitate sfere accademiche e fra un ristretto manipolo d'italianisti che si occupano di Manzoni, a varie riprese, con competenza e indipendenza di giudizio.

Inoltre, bisogna premettere che questi studi, dalle monografie alle recensioni, pur rispondendo al bisogno di far meglio conoscere Manzoni in America, non si propongono uno scopo propagandistico; si muovono, invece, su un alto livello critico: avanzano nuove prospettive di lettura, rettificano annosi e recenti pregiudizi estetico-critici, approfondiscono e puntualizzano l'analisi testuale delle opere manzoniane — il pensiero estetico, etico-religioso — impostando, nei casi migliori, un dialogo aperto e costruttivo con la critica manzoniana d'avanguardia italiana con risultati a volte originali e rilevanti.

Le metodologie seguite variano da studioso a studioso; manca una scuola critica e una tematica dominante che orienti, animi e unifichi questi studi; onde la difficoltà di trovare delle precise coordinate interne e dare un ordine definito alla trattazione. Si tratta di voci e figure isolate, che operano da un capo all'altro del vasto continente, dal Canada alla California, senza un vero dialogo, ognuno per conto proprio. Alcuni (p. es. Chandler) seguono un metodo storico e psicologico (il tradizionale approccio di *l'homme et l'oeuvre*); altri, metodologie più recenti, da quella marxista (Dombroski) a quelle più scaltrite, stilistiche e strutturalistiche (Lansing, Lanyi). Va notato, infine, che la critica manzoniana americana, pur mostrando una certa indipendenza di vedute e di approcci, non si muove in maniera autonoma da quella italiana, ma la segue da vicino; sorge con essa e a volte contro di essa. Ma è ora di venire all'esame dei singoli studi monografici, degli articoli e delle recensioni.

Il libro di Rocco Montano, *Comprendere Manzoni* (1975)², merita un posto a parte e di rilievo nella critica manzoniana in America, non solo perché rappresenta la sintesi matura di uno studioso italiano fra i più preparati ed impegnati, formatosi in Italia ed operante con indefessa operosità in entrambi i paesi, ma soprattutto perché i suoi studi manzoniani sono stati di guida e di stimolo a tanti lettori di Manzoni, se non nella forma attuale di testo scolastico, in quella originaria di saggio critico, *Manzoni o del lieto fine* (1951), e in numerosi altri scritti, che hanno lasciato tracce profonde non solo sui suoi più diretti discepoli (p. es. Nicolae Iliescu, autore di *Da Manzoni a Nievo*, 1959, R. Severino e F. Triolo, per citare alcuni nomi), ma su chiunque si sia occupato seriamente di Manzoni in America, da S. B. Chandler e G. P. Barricelli allo scrivente, pur fra i non pochi dissensi e riserve.

In questo libro Montano ribadisce tesi a lungo proposte e polemicamente sostenute: Manzoni riesce autore scomodo alla critica ufficiale italiana—laica, d'indirizzo idealistico-crociano o marxista—e ancor più a quella americana, ancorata a inveterati preconcetti culturali, moralistici ed estetici, a un'etica protestante che crede in eletti e dannati, e a una critica formalistica che va alla ricerca di simboli, di miti, di significati reconditi ed astratti. In Italia si parla ancora di aspetti democratici della religione cattolica di Manzoni, d'illuminismo e di giansenismo, di Divina Provvidenza nella storia, mentre l'etica manzoniana è essenzialmente antigiansenistica, anti-illuministica, antilaica, facendo cadere tutta la responsabilità morale sull'individuo, sulla volontà dell'uomo, sostenuto dalla ragione e guidato—come in Dante—dalla fede.

In Manzoni—insiste Montano—regna una visione metafisica dell'uomo, visto in relazione all'assoluto, a Dio; la vita umana è concepita come dovere, compito di cui ciascuno un giorno dovrà render conto. La lettura manzoniana di Montano, pertanto, si fonda soprattutto sul pensiero etico-religioso di Manzoni come è espresso nelle *Osservazioni sulla morale cattolica*, alla cui luce il critico guarda e giudica le singole opere, dagli *Inni sacri* a *I promessi sposi*: una lettura coerente, organica, approfondita ed essenzialmente valida. Si obietta giustamente ai critici militanti marxisti che ci sono altre cose nella vita che contano infinitamente di più della posizione sociale e dell'affiliazione politica; la storia non ruota intorno alla lotta continua di due partiti, quello dei ricchi e quello dei poveri, poiché i malvagi, i prepotenti, i vili, i buoni e i generosi, i don Rodrigo e i fra Cristoforo esistono in tutti i regni, anche in quelli comunisti; e gli stessi problemi della collettività non possono risolversi, “se quelli del singolo, della sua condotta morale, nella sua rettitudine dell'umanità non vengano contemplati” (8).

Come testo scolastico il libro s'indirizza prevalentemente alla scuola italiana, agli studenti e ai critici italiani, con cui si conduce una vivace polemica. La seconda parte del libro—che è la più voluminosa—consta di una lettura puntuale de *I promessi sposi* e di una ricca scelta antologica di passi e citazioni calzanti provenienti anche da altre opere: note introduttive e riassuntive, che illustrano e commentano il capolavoro manzoniano. Segue una lunga lista di temi per discussioni

e componimenti. L'opera sotto ogni aspetto è eccellente e può servire di guida sicura e illuminante agli studenti delle scuole italiane. Quanto a quelli seduti sui banchi delle scuole americane, nei licei, negli atenei, si teme che avrà scarsa fortuna, non solo a causa della lingua — il libro è scritto in italiano — ma perché nelle scuole secondarie americane non s'insegna la letteratura italiana, e negli ambienti universitari persistono tuttora quei pregiudizi critici e culturali intorno a Manzoni che Montano meglio di qualsiasi altro ha sottolineato e denunciato: il cattolicesimo di Manzoni, il suo realismo cristiano non facilmente comprensibile e accettabile nei termini della cultura anglosassone protestante, ed altri di natura estetica e critica. In breve, sebbene uno dei migliori libri usciti sul Manzoni in quest'ultimo decennio, lo studio di Montano forse non inciderà molto sulla fortuna di Manzoni in America, anche perché molti italianisti amano seguire le ultime sirene della critica, tra cui non avvertono quella di Montano.

Le alte tre monografie, quella di Chandler, di Barricelli e la mia, sono scritte in inglese e indirizzate a tutti i lettori di lingua inglese, esperti e inesperti di letteratura italiana e di Manzoni. Sono accomunate da un identico scopo divulgativo: far conoscere meglio Manzoni in America, pur proponendosi obiettivi scientifici più ambiziosi — dare delle interpretazioni nuove dell'opera manzoniana, contribuire a renderla attuale e rilevante nel contesto della cultura contemporanea. Fino a che punto queste gioveranno alla fortuna degli studi manzoniani in America, anche qui, come nel caso precedente di Montano, c'è da rimanere scettici. L'idea della popolarità credo vada messa da parte, né del resto era intenzione degli autori fare opera di propaganda e di agiografia. I tre studi, sebbene si propongano e perseguano gli stessi fini, sono condotti con criteri ed approcci diversi di modo che non si ripetono ed escludono, ma si integrano e completano a vicenda offrendo tre prospettive di lettura accessibile tanto agli esperti quanto ai lettori che si avvicinano a Manzoni per la prima volta. Ciascuna monografia meriterebbe un'analisi particolare (e alcune di esse sono state recensite più di una volta), ma qui tocchiamo solo qualche punto saliente. Occorre premettere che rispetto al grande vuoto della critica che esisteva intorno a Manzoni nei decenni precedenti (c'era il libro di Bernard Wall, quello di J. R. De Simone e un manipolo di articoli disseminati nell'arco di vari lustri), le tre monografie, pubblicate a distanza di qualche anno l'una dall'altra, rappresentano un decisivo passo in avanti, una data importante nella critica manzoniana in America, e insieme ai molti articoli e recensioni dell'ultimo decennio attestano un netto incremento di interesse in Manzoni e in genere negli studi d'italianistica.

Sia nell'impostazione che nella struttura il libro di S. B. Chandler, *The Story of Alessandro Manzoni: A Spiritual Quest* (1974) si conforma ai criteri della collana "Writers of Italy Series", diretta da C. P. Brand, che ha scopo divulgativo al pari della Twayne, della quale fa parte il libro di Barricelli; onde una certa somiglianza nell'organizzazione e nell'approccio (la vita e le opere) delle due monografie. Il libro di Chandler presenta una lettura integrale e accurata di tutta l'opera e della personalità artistica di Manzoni, e va al di là degli intenti divulgativi

della collana; si accosta agli altri due studi monografici solo per aspetti estrinseci, strutturali ed occasionali.

Chandler cerca di "sistemare il romanzo nel contesto di tutte le opere e di tutto il pensiero" di Manzoni (6) e in base a una simile prospettiva ricostruisce le componenti del pensiero etico-religioso di Manzoni nelle fasi principali: *Inni*, odi, tragedie, romanzo, opere storiche, filosofiche e linguistiche. Un posto centrale nella disamina viene assegnato alle *Osservazioni*, i cui principi etici si mettono a fondamento dell'ispirazione del romanzo e della coscienza etica dei personaggi. Tutta l'opera manzoniana viene interpretata come una ricerca etica e spirituale, perseguita in vano e parzialmente nella storia (fino alle tragedie), e conclusasi felicemente nel romanzo, in una realtà metafisica, in Dio. Il pensiero etico-religioso assume in tal modo una funzione predominante nella disamina di Chandler, ricordando per alcuni aspetti la posizione di Montano. Si sostiene che a Manzoni interessava lo spirito umano "in un senso trascendentale" (96), perciò egli guardava la storia "in relazione all'eterna etica cristiana", non già come un processo autonomo, onde il suo punto di vista è diverso da quello dello storico, come si può vedere dal modo in cui egli tratta la storia e i personaggi del romanzo. L'intervento della Provvidenza e il giansenismo sono giustamente esclusi dal romanzo, mentre si evidenziano i principi etici che sono alla base delle relazioni dei personaggi. Si escludono miracoli nella conversione dell'Innominato e attenuanti deterministico-ambientali nella condotta dell'egoista don Abbondio e della sventurata Gertrude. Ogni individuo viene visto come una somma totale della sua condotta passata, pienamente responsabile delle sue azioni.

La lettura è coerente e fedele ai testi manzoniani, anche se manca un'enfasi adeguata sui valori estetici, formali e lirici delle varie opere. L'eccessiva preoccupazione del pensiero etico-religioso usurpa alquanto il posto all'analisi di nuclei e motivi poetici, di scene e figure, dove il pensiero è altro dalla morale e dalla teologia. In altra sede, in una serie di saggi successivi, tuttavia, Chandler ha egregiamente dilucidato figure e aspetti specifici dell'opera manzoniana con dovizia di dettagli ed acume critico, come vedremo più avanti.

Se dal punto di vista strutturale il libro di Barricelli somiglia a quello di Chandler, se ne discosta radicalmente per prospettiva, approccio ed enfasi su aspetti fondamentali delle opere manzoniane. Gli stessi titoli dei capitoli "With Things Human", "The Faith That Pierces Every Veil", "Those Words One After the Other", ecc. . . . sono spia al tipo di lettura descrittivo-espressiva, che mira a illustrare e ricreare piuttosto che a definire e giudicare. Il pensiero etico-religioso manzoniano assume qui un ruolo secondario, mentre si mettono in primo piano gli aspetti estetici delle singole opere e in particolare de *I promessi sposi*. Tuttavia, data la mancanza della visione metafisica manzoniana e della struttura etico-religiosa, le opere tendono a perdere la loro consistenza, i loro cardini e precisi contorni.

Al pari di Chandler anche Barricelli non vuole limitarsi a fare un semplice studio introduttivo a Manzoni, ma apportare un proprio contributo alla soluzione

di una serie di problemi relativi alle opere manzoniane. In certi limiti anche lo studio di Barricelli raggiunge i suoi obiettivi e riesce lavoro valido. Si ricostruiscono anche qui le linee principali della cultura, della vita e delle opere di Manzoni in maniera alquanto discorsiva, di facile, piacevole lettura; e si ridiscutono vecchi e nuovi problemi manzoniani: il rapporto di poesia-oratoria-struttura, il genere del romanzo storico, romanticismo e realismo, presenza o assenza del giansenismo, e in particolare l'umorismo, l'ironia e lo stile; mentre in chiave stilistica e strutturalistica si dà una lettura (capp. 8 e 9) brillante di scene ed episodi de *I promessi sposi*. L'umorismo è spiegato come risultante dall'equilibrio fra il giudizio morale del poeta e la sua umana comprensione, la sua *pietas*. Lo stile è definito come una grade costruzione barocca a vari piani ed immagini intersecantisi, un arazzo a doppia orditura, l'una espressiva e l'altra morale, inteso di parole-simboli (p. es. il vino, la luce); una tessitura simbolica, morale e dialettica dove pare si esageri alquanto. Questi capitoli sullo stile manzoniano ci sembrano i migliori, un contributo originale alla critica manzoniana. L'intera monografia di Barricelli va quindi giudicata positivamente, e nei limiti indicati è uno strumento di lavoro utile e pregevole per i lettori americani se integrata con gli altri studi (quello di Montano, di Chandler, il mio e di molti altri), sui quali si avvantaggia per il suo carattere discorsivo-espositivo, per la scioltezza e suggestività dello stile, la puntualizzazione e l'originalità dell'analisi.

Si lascia ad altri valutare il mio studio manzoniano, *Manzoni's Christian Realism* (1977), nato anch'esso, al pari dei precedenti, dal bisogno di far comprendere meglio l'arte e la personalità artistica di Manzoni in America. Partendo dalla concezione estetica di Manzoni, si offre una lettura integrale di tutta la produzione letteraria manzoniana, dagli *Inni*, le odi e le tragedie al romanzo. La concezione estetica, messa a capo della disamina, viene considerata parte integrante della visione etico-religiosa di Manzoni, di modo che, con l'approfondimento dei concetti di verità e di storia in termini metafisici, anche l'arte manzoniana si approfondisce e si eleva: diviene cosmica ed eterna al pari di quella dantesca, sorretta ed animata da un'analoga visione metafisica della realtà e del destino umano.

Fra i vari problemi critici ivi esaminati, si prova l'inconsistenza di quello avanzato dalla critica marxista circa il carattere propagandistico dell'opera manzoniana e in particolare de *I promessi sposi*, giacché l'arte sarebbe assoggettata al pensiero, strumentalizzata a un fine pratico; mentre se il pensiero non esclude l'arte—questa nasce dal seno dell'altro—in Manzoni non ci sono sdoppiamenti, duplicità di sensi ed intenti, cioè un surrogato, una veste letteraria che cela una réclame pubblicitaria. Si chiarisce, inoltre, che la morale cattolica non costituisce il nucleo ispiratore dell'arte manzoniana nella sua forma dottrinarica, catechistica in cui è esposta nelle *Osservazioni*, bensì in quanto visione spirituale, metafisica e artistica insieme. L'opera di Manzoni va letta, pertanto, con gli stessi criteri estetici con cui si leggono le opere di altri poeti, non già con le massime morali della chiesa, tanto meno alla luce delle nostre settarie ideologie politiche.

La lettura dell'opera manzoniana viene così eseguita con criteri estetico-critici

che, mentre si riallacciano alla migliore tradizione desantisiano-crociana, seguono un metodo storico che valuta le opere per quello che vollero essere in quel determinato momento storico in cui furono concepite, e le misura alla stregua dei valori estetici di quell'epoca, anziché costringere le opere a parlare la nostra lingua e a venire a patti con i nostri personali valori. Nel corso dell'analisi si conduce un aperto dibattito con la critica manzoniana più recente, soprattutto marxista e strutturalista, di cui si evidenziano le principali storture e deficienze. Si rivaluta in particolare la poeticità del *Carmagnola*, degli *Inni* e delle odi, l'importanza della riforma del teatro e del romanzo storico in quanto genere letterario, superato da Manzoni grazie a un approfondimento della natura dell'arte che in alcuni aspetti anticipa la concezione estetica crociana e gentiliana dell'arte universale e cosmica. Manzoni è collocato in compagnia dei più grandi poeti, all'altezza di Virgilio, Dante, Shakespeare, e il suo romanzo, *I promessi sposi*, è definito la migliore sintesi artistica dell'età moderna.

I quattro studi monografici, insomma, ciascuno a suo modo e con diverse prospettive ed approcci, vanno al di là degli intenti divulgativi dichiarati dagli autori ed offrono delle letture accurate e impegnate dell'intera opera manzoniana sollecitando e guidando i lettori di lingua inglese a una storica comprensione dell'arte e della grandezza di Manzoni.

Gli articoli (29 in tutto) sono stati scritti da un numero cospicuo d'italianisti, fra cui gli autori delle monografie sopra esaminate, e trattano una tale varietà di temi ed aspetti che riesce impossibile fare in questa sede piena giustizia a tutti. Anzitutto, mancano una tematica dominante e nuclei precisi a cui annodare le singole note e disamine, in quanto è mancato qui (e manca tuttora) un discorso unitario sull'opera manzoniana. Si tratta, quindi, al pari delle monografie, di scritti isolati e di frammenti, che costituiscono le premesse e i suggerimenti di un dialogo critico. In alcuni di essi, tuttavia, s'avvertono centri d'interesse soprattutto intorno a certi studi che hanno fatto maggiore scalpore nella critica manzoniana in Italia, come è il caso della tesi di Renzo Negri, secondo cui la *Storia della colonna infame* rappresenterebbe un nuovo genere narrativo, il racconto-inchiesta del nostro secolo. Tesi accolta ed echeggiata con vivo entusiasmo. Passiamo in rapida rassegna gli articoli e le recensioni più significative.

In quest'ultimo decennio Chandler, forse più di qualsiasi altro italianista, ha dedicato a Manzoni cure assidue con competenza e rilevanza di risultati. I suoi articoli (sei) e recensioni (tre) sviluppano aspetti e figure che nella monografia erano rimasti nell'ombra o appena abbozzati. Nell'articolo "Manzoni e William Godwin" (1975) illustra le somiglianze sorprendenti fra Renzo e Caleb dell'omonimo romanzo di Godwin mediante un oculatissimo studio comparativo. La scena di Renzo all'osteria di Gorgonzola sembra quasi un ricalco di quella di Caleb in una simile osteria durante un'identica fuga dall'oppressione alla libertà, con un'identità di dettagli che testimoniano una lettura attenta da parte di Manzoni dei romanzi di Godwin, per quanto egli parli dello scrittore inglese con poco rispetto. I riferimenti manzoniani a Godwin sono difatti scarsissimi, il suo giudizio

sbrigativo e sommario, data l'importanza del pensiero e dell'opera del narratore inglese, tradotto alla fine del secolo in francese e letto da Manzoni con profitto, stando a quanto mette in evidenza Chandler. Alle molte somiglianze Chandler fa riscontrare anche differenze sostanziali: i mali sociali e politici sono additati in modo identico, ma le soluzioni sono opposte: per Manzoni è necessaria la fede, che guida e completa la ragione; per l'illuminista Godwin basta la ragione. Caleb inveisce contro il mondo quando gli è avverso, Renzo invece ringrazia la Provvidenza per avergli offerto quella capanna e quel giaciglio dove passare la notte.

Meno convincente risulta l'altro articolo, "Il simbolo della crocifissione nelle opere di Alessandro Manzoni" (1979), dove si cerca di dimostrare che Manzoni "incorpora nella vita individuale il significato-simbolo e onnipresente della Crocifissione e della Resurrezione", rappresentando in tal modo il nucleo essenziale del cristianesimo. Il tema, sebbene suggestivo e non privo di fondamento, si rivela alquanto fuorviante qualora assunto a criterio estetico-critico. L'allegorismo e il simbolismo sono in verità fuori della visione estetica manzoniana soprattutto nel romanzo. Il dramma dei martiri cristiani, la vita come *imitatio Christi*, pur essendo parte della visione etico-religiosa di Manzoni, è calata nella realtà storica, per cui il misticismo, il simbolismo e l'allegorismo medievali non hanno una funzione estetica nell'arte manzoniana. Si coglie bene, d'altra parte, la carica positiva che Manzoni attribuisce alla vita cristianamente vissuta, alla necessità d'integrare nella vita la morale cristiana: vivere cristianamente come cercarono di fare Renzo e Lucia.

In chiave diversa e con risultati più rilevanti si muovono gli altri due articoli, connessi da un unico tema: "La memoria nelle opere del Manzoni" (1979) e "Spazio e tempo nella conversione dell'Innominato" (1981), in cui si applica il concetto del tempo (com'è definito da Poulet e da altri) a tutta l'opera manzoniana e in particolare al personaggio dell'Innominato, di cui si dà un'esemplificazione nel secondo articolo. A differenza di tanti scrittori suoi contemporanei (p. es. Leopardi) Manzoni guarderebbe il tempo nella sua continuità ed in relazione all'eternità, onde il passato non è meno importante del presente e del futuro; giacché il passato può influire su una scelta morale presente e futura come nel caso di Gertrude, del Carmagnola e di Napoleone, che sono presi appunto ad esempio. Nell'Innominato la crisi morale sarebbe direttamente connessa a un cambiamento di prospettiva spazio-temporale, alla consapevolezza che il tempo non già lo spazio domina la vita umana, e che la sicurezza spaziale del suo castello-santuario del tempo-non basta a proteggerlo dalla morte, dall'eternità. La concezione dello spazio e del tempo, contingente ed assoluto, temporaneo ed eterno, si presta bene ad una lettura dell'opera manzoniana, pervasa da una visione metafisica, come avviene nella visione agostiniana e dantesca, e Chandler getta viva luce su aspetti e figure da angoli visuali nuovi e validi.

Gli altri due articoli di Chandler, "Rassegna sul 'lieto fine' dei *Promessi sposi*" (1980) e "Individual Ages in Manzoni's Conception of History" (1980), non sono meno stimolanti dei precedenti. Nel primo s'indaga la forma comica de *I pro-*

messi sposi secondo lo schema di Frye; nel secondo si ritorna sul concetto di tempo e di spazio e la loro relazione. *I promessi sposi* avrebbero una forma di commedia e presenterebbero un equilibrio rovesciato che si ristabilisce nel tempo; onde il lieto fine non rappresenta uno stato idillico duraturo—come a torto interpretò Lukács—bensì una fase della ricerca e dell'avventura, quasi avventura e odissea dei personaggi. Nella rappresentazione comica—come è quella del romanzo manzoniano—la vita avrebbe carattere ciclico, non già lineare come avviene in quella tragica, stando allo schema di Frye adottato da Chandler. Questo schema, di per sé innocuo, può giovare alla lettura quale strumento euristico, ma può rivelarsi anche ingombrante e limitante qualora si volesse forzare l'opera nello schema, come se la realtà artistica dipendesse dalla fedeltà ad esso anziché dall'opera, nata senza di esso e fuori di esso. A riguardo del tempo si nota che ogni momento ed epoca per il cattolico Manzoni hanno uguale valore, perché ogni uomo deve vivere la vita in ogni momento ed epoca, per cui non vi sono epoche superiori ad altre e ogni età "è composta di esseri che sono eguali di fronte a Dio".

Le recensioni di Chandler dimostrano eguale perspicacia e indipendenza di giudizio. In una si esamina la biografia manzoniana di Italo De Feo, *Manzoni: l'uomo e l'opera* (1976); in un'altra, *Comprendere Manzoni* di Montano (1977); in una terza, l'edizione di R. Negri della *Storia della colonna infame* (1976) a riguardo della quale si mostra cautela nell'avallare la tesi del "romanzo-inchiesta", propugnata dal curatore nell'introduzione e ribadita in varie sedi e riprese: in un articolo apparso in *Italianistica* (1972) e, in un ulteriore rifacimento, in *Forum Italicum* 1 (1977). Tesi che a me pare insostenibile e infondata, come spiegherò più avanti.

Anche Barricelli è tornato a occuparsi di Manzoni dopo la pubblicazione della sua monografia, anche se con minore frequenza. Il suo articolo "Jurisprudence in the XVIIth Century from Manzoni's Viewpoint" (1977) sviluppa la tesi di Negri, pur non parlando di romanzo-inchiesta, ma semplicemente delle qualità spiccatamente letterarie delle *Storia della colonna infame*, definendo l'opera "quasi un romanzo" (160). Il problema della relazione fra storia e arte (invenzione) era stato risolto felicemente da Manzoni già al tempo della critica di Goethe al romanzo (1827), molto prima cioè dell'edizione definitiva del 1840; e la *Storia della colonna infame*, pubblicata prima come appendice al romanzo e poi separatamente, fu concepita e scritta come opera storica, non già come opera letteraria, secondo i criteri e la mente dello storico che accerta fatti, non con l'animo dell'artista, anche se nell'opera domina la coscienza etica del moralista, del giudice e del letterato: ciò non basta a fare dell'opera un lavoro artistico, né una opera storica, come a ragione ha osservato Croce. La realtà che interessava a Manzoni e che lo fa grande, è tutta spirituale; i fatti storici sono degli *exempla*; il processo degli untori e la tragedia di Piazza e di Mora sono dei documenti storici dell'umana ingiustizia e follia: un'esemplificazione d'una realtà storica, non già tutta la realtà che include con il male anche il bene e persino il divino. Secondo la frase cicero-

niana messa a capo del saggio *Sul romanzo storico*, tutti gli scritti manzoniani attestano chiaramente tale consapevolezza raggiunta da Manzoni sulla distinzione tra arte e storia come due attività distinte che hanno leggi proprie. Conquista non indifferente se si tiene conto che c'è voluto il lavoro indefesso di Croce e di tutta una miriade di seguaci per inculcare un simile concetto dell'autonomia dell'arte. Naturalmente qui non si parla di autonomia dal pensiero e dalla morale come nello storicismo crociano, ma dalla storiografia. Per la stessa ragione dovremmo leggere il *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia* e il frammento del saggio comparativo sulla *Rivoluzione francese del 1789* e la *Rivoluzione italiana del 1859* come altrettante opere letterarie, ma in questo modo si finirebbe col dire con *le bourgeois gentilhomme* che tutto ciò che diciamo e scriviamo è o prosa o poesia.

I miei articoli, "Manzoni's Theatrical Reform" (1974), "Manzoni's *Il Conte di Carmagnola*" (1975), e "Manzoni's Odes" (1976), fanno parte dello studio monografico di cui si è parlato sopra, e in quella sede e contesto vanno letti e valutati.

Fra gli articoli meritano particolare attenzione quelli di Augustus Pallotta, di Robert S. Dombroski e di Franco Fido. Gli studi manzoniani di Pallotta sviluppano una tematica comparativa trattata nella sua tesi di laurea, conseguita alla Columbia University nel '72, dal titolo "The Reception of Manzoni's *I promessi sposi* in Spain" (*DAI* 1975), in cui s'indaga la fortuna di Manzoni in Spagna e il tema spagnolo ne *I promessi sposi*. Lavoro che è rimasto inedito, ma è venuto alla luce in parte in forma d'articoli, note e lunghe recensioni. Il libro di Oreste Macrì, *Varia fortuna del Manzoni in terre iberiche* (1976), che ha riscosso qui un caloroso successo (cfr. le recensioni dello stesso Pallotta, di Fucilla, Melzi, García-Castañeda), trattando lo stesso argomento e con metodo più o meno analogo, ha in un certo senso preso il posto del libro di Pallotta, il cui studio, scritto in inglese e per un pubblico più vasto, avrebbe forse contribuito di più a far conoscere Manzoni nel mondo accademico americano.

L'articolo "Manzoni's Relationship with Spain" (1980) di Pallotta è una recensione di due libri che esaminano la relazione di Manzoni con la Spagna: il libro di Macrì e la raccolta di documenti inediti, *La guerra e la peste nella Milano dei Promessi Sposi* a cura di C. Greppi. Del libro di Macrì si mettono in rilievo i numerosi pregi e alcuni difetti (una certa frettolosità e schematicità che inaridiscono la trattazione), mentre si accolgono con entusiasmo i documenti, messi in luce da Greppi, che gettano luce nuova su vari personaggi manzoniani quali don Gonzalo e Ferrer, sui Lanzichenecchi e la peste. Si trascura tuttavia di notare che una maggiore conoscenza della fonti storiche manzoniane giova poco o nulla a dare una migliore comprensione artistica del romanzo, per il fatto che—come c'insegna Manzoni stesso—una cosa è la storia e un'altra l'arte; don Rodrigo poteva essere anche un santo nella sua realtà storica, nel romanzo ha una sua identità propria ed univoca: è diventato un personaggio secondo la terminologia pirandelliana.

Un analogo interesse storico e comparativo riflette la recensione di Pallotta

del libro di E. N. Girardi e G. Spada, *Manzoni e il Seicento lombardo* (1980), nella quale si sottolineano gli originali contributi che apportano i saggi di Girardi allo studio di Manzoni, mentre si restringe l'importanza dei saggi di Spada sul romanzo italiano del Seicento. Anche qui si riaffaccia il vecchio problema delle fonti, che si lascia sospeso, mentre andava almeno accennato. Molto penetrante ed equilibrata è la recensione della monografia manzoniana di Chandler (1978), in cui si coglie bene la portata essenziale del libro: l'enucleazione del pensiero etico-religioso, che ne costituisce ad un tempo il forte e il limite.

Quanto all'articolo "Characterization through Understatement: A Study of Manzoni's don Rodrigo" (1981), esso si riallaccia direttamente alla tematica spagnola ne *I promessi sposi* indagata da Pallotta nella sua tesi di laurea. Don Rodrigo, che incarna meglio di qualsiasi altro personaggio manzoniano il motivo spagnolo, avrebbe un trattamento diverso in *Fermo e Lucia* da quello sviluppato nell'edizione definitiva, riflettendo due momenti diversi della maturazione mentale ed artistica di Manzoni. L'articolo mette a fuoco l'evoluzione del personaggio con puntuali raffronti testuali e intima comprensione. Un analogo processo di revisione, è noto, è stato illustrato più volte a riguardo di altri personaggi manzoniani quali Gertrude, l'Innominato ed altri. Nel caso di don Rodrigo la revisione non risulta meno sostanziale e rilevante, e Pallotta individua acutamente punti nevralgici traendo conclusioni interessanti ed esatte, che sollecitano ulteriori studi e approfondimenti.

I due articoli di Dombroski, "The Seicento as a Strategy: 'Providence' and the 'Bourgeois' in *I promessi sposi*" (1976) e "The Ideological Question in Manzoni" (1981), sono gli unici improntati ad una metodologia marxista e intendono sviluppare i risultati raggiunti intorno a Manzoni da Gramsci, Salinari, Moravia ed altri prominenti critici marxisti, senza però rifiutare le premesse di tale critica, per cui pur dando prova d'ingegno spiccato e d'intelligenza i saggi giungono a conclusioni poco soddisfacenti. Si ribadisce che l'ideologia manzoniana è retrograda e conservatrice, donde l'astuta strategia letteraria di calarla nel Seicento, quando quelle strutture e sovrastrutture—politico-sociali, culturali e religiose—erano vive e salde; di qui pure la conclusione non meno arbitraria che il romanzo esprime "l'insicurezza collettiva della borghesia lombarda del tempo", un momento di cauto atteggiamento d'una classe particolare, quella borghese, di cui il romanzo sarebbe fedele espressione. La Provvidenza rifà qui capolino, se non come protagonista della storia, come strumento di una tale ideologia borghese reazionaria; gli stessi personaggi, dal cardinale Federico a Renzo, sono strumentalizzati e politicizzati per il raggiungimento di quest'unico fine.

L'impostazione riflette la matrice marxista che considera l'arte specchio della realtà storica, socio-politico-economica: l'arte è il riflesso fedele o distorto, reazionario o progressivo di tale realtà. Il critico marxista, perciò, si preoccupa d'individuare l'ideologia politica dello scrittore per poi definirla bianca, nera o rossa: cattolica, democratica, fascista o comunista. L'arte è la veste letteraria che la copre alla meglio. Invece di correggere e superare gli errori della critica marxista

(Moravia, si sa, sostiene che *I promessi sposi* sono un'opera di propaganda cattolica), Dombroski li ricalca chiamando in soccorso anche lo strutturalismo. Si afferma, infatti, che per la comprensione del romanzo manzoniano non importa tanto il contenuto, ma "come è utilizzato" ("The Seicento as Strategy" 83). In verità non si vede la ragione per cui Manzoni debba mascherare sotto il velame della favola di Renzo e Lucia una sua ideologia politica, né la necessità di collocarla nella Lombardia del Seicento al fine di educare cristianamente le masse all'ubbidienza dello stato e della chiesa, per guidare la borghesia lombarda in un momento d'incertezza, a guisa di coraggioso nocchiero, e mantenerne saldo il potere egemonico. Avrebbe potuto ottenere migliori risultati — se questo fosse stato davvero il suo intento — con saggi di propaganda politica alla maniera di Mazzini, Gioberti, Balbo, tanto più che, essendo le sue idee conservatrici e reazionarie, non avrebbero incontrato seria opposizione né dal governo austriaco né dalla chiesa cattolica. Sebbene nei saggi di Dombroski ci siano molti spunti originali e paralleli storicamente fondati (la struttura del clero e della società secentesca), si finisce col ricalcare noti pregiudizi di Gramsci e seguaci: Manzoni guarderebbe il popolo e Renzo che lo rappresenta "con benevola condiscendenza" (1981, p. 507); il termine "umile" starebbe per politicamente "controllabile" (1981, p. 510); la posizione etico-politica manzoniana non sarebbe diversa da quella del clero illuminato francese del Settecento, una ideologia "reazionaria" (1976, p. 95) e così via. E si dimentica che si legge un'opera d'arte, non già un trattato politico.

Dei due articoli di Fido, uno è una brevissima nota su due inediti manzoniani (1980), l'altro, "Per una descrizione dei *Promessi Sposi*: il sistema dei personaggi" (1974), è un utilissimo strumento didattico, accompagnato da un grafico per la lettura del romanzo secondo le relazioni reciproche dei personaggi. I due inediti sono un biglietto rivolto "All'abate Giuseppe Vitali" (Novembre 1840) e una lettera indirizzata a "Louis Claude Baudry di Parigi" (2 giugno 1843), editore parigino di Manzoni (e anche dei *Paralipomeni* di Leopardi), il quale si era assicurato lo smercio dell'edizione illustrata de *I promessi sposi*, stampata nel 1842 da Guglielmini e Redaelli.

A proposito d'inediti manzoniani, a questo punto bisogna segnalare l'importante ritrovamento fatto da parte di Roberto Severino (1977) del manoscritto della *Lettera sul romanticismo* presso i "Woodstock Archives" dell'università di Georgetown, Washington. In una nota concisa quanto informativa, Severino ricostruisce le intricate peripezie della *Lettera* in Italia e in America, spedita da un certo padre Cicaterri — gesuita di Velletri, trapiantatosi in America nel 1851 e bibliotecario presso la biblioteca Woodstock nel 1876-77 — al padre Piccirilli, suo successore alla detta biblioteca. Oltre a ricostruire con accuratezza ammirabile le fila della storia del manoscritto, Severino illumina una rete di rapporti culturali e umani che si muoveva intorno a Manzoni.

Gli articoli di Radcliff-Umstead, di Cro, di Triolo e di Aliberti esaminano aspetti delle opere manzoniane secondo approcci critici che variano dalla critica storica ed esegetica (Triolo) a quella stilistica e comparativa (Aliberti). I due articoli di

Radcliff-Umstead, "Transcendence of Human Space in Manzonian Tragedy" e "Historical Time and Eternal Fate in *Adelchi*", entrambi pubblicati nel 1974, si completano a vicenda, essendo il secondo un'esemplificazione delle idee enunciate nel primo circa il teatro manzoniano. Le due tragedie e i protagonisti (Carmagnola, Adelchi, Ermengarda, Carlo) sono visti alla luce metafisica agostiniana della *civitas terrena*—angusta e peccaminosa—in contrasto con la *civitas Dei*—infinita ed eterna. I protagonisti con la morte trovano finalmente la pace e la soluzione della loro tragedia umana e di fronte alla catastrofe e alla morte comprendono la "vanità" del conflitto per il dominio dello "spazio umano". Quest'enfasi eccessiva e unilaterale sul carattere morale e teologico del teatro manzoniano riduce di molto la vis tragica manzoniana in cui il terreno e la storia (Carlo e Napoleone) hanno un ruolo non meno importante, mentre l'impostazione richiama gli studi di Chandler concernenti la relazione spazio-tempo in Manzoni.

Nell'articolo "History and Poetry in Manzoni's *Il cinque maggio*", Cro (1980) vorrebbe superare la dicotomia storia-poesia, avvertita nell'ode manzoniana da De Sanctis in poi, e dimostrare l'unità artistica dell'ode, che, in base alla sua interpretazione, consisterebbe nella celebrazione dell'immortalità della poesia alla maniera del carme foscoliano *Dei sepolcri*. Tesi che ci pare immaginosa, fuori della visione etico-religiosa e artistica di Manzoni, per il quale la poesia non usurpa il posto della verità metafisica, come avviene per Foscolo. Si ricalca, inoltre, un vecchio pregiudizio critico secondo cui Napoleone sarebbe uno strumento della Provvidenza, mentre in realtà è una vittima, una creatura fra le creature davanti a Dio. Cro recensisce con precisione d'analisi e acutezza di giudizio la monografia manzoniana di Chandler, evidenziando accortamente i molti valori e qualche manchevolezza (p. es., si trascurerebbe troppo la componente sociopolitica).

L'articolo di Frank Triolo, "Manzoni and the Dramatic Aesthetics of European Romanticism" (1978), mette in risalto, sulle tracce degli studi di Montano, il particolare romanticismo di Manzoni, definendo entro quali termini storici e culturali andrebbe inteso. La disamina, anche se per necessità generica—abbraccia infatti l'intero movimento romantico italiano ed europeo—riuscirà d'aiuto ai lettori americani per inquadrare Manzoni in una prospettiva culturale europea e vederlo come uno dei massimi rappresentanti della letteratura romantica.

L'articolo di Domenico Aliberti, "Il tema dell'autoritarismo paterno in Manzoni, in Maratín ed altri" (1977), si muove in questa più vasta sfera europea di studi comparati. Si prende ad esempio di autoritarismo paterno la tragedia di Gertrude e la si tratta come tematica letteraria caratteristica di secoli, riscontrandola con simili storie di monache e monacande nelle commedie di Maratín, per concludere che le somiglianze fra la tragica storia di Gertrude narrata da Manzoni e quelle descritte dal commediografo spagnolo sono sostanziali e spesso identiche persino nei dettagli. Si inferisce dalla schiacciante evidenza che Manzoni dovette certamente aver letto le commedie di Maratín e ne subì l'influsso nell'ideare la storia di Gertrude, anche se mancano altre fonti attendibili che confermino tale conoscenza. Anche qui, come nel caso degli articoli di Pallotta, ci troviamo

nel terreno sdruciolevole delle fonti e degli influssi, che possono essere moltissimi; siamo nella storia della letteratura e della cultura, delle idee e dei costumi, i cui studi riescono indubbiamente utili e illuminanti se avvedutamente utilizzati; e lo studio di Aliberti, pur nei suoi limiti, risulta utile e di grande interesse.

Raduniamo, infine, in un ultimo gruppo gli articoli di Lansing, Lanyi, Jones, Bermann e Godt sia per comodità espositiva sia per certe loro affinità metodologiche, stilistiche e strutturalistiche che li accomunano, o per questioni teoriche che alcuni di essi affrontano. Richard H. Lansing, nell'articolo "Stylistic and Structural Duality in Manzoni's *I promessi sposi*" (1976), sostiene che lo stile di Manzoni è caratterizzato da una dualità di termini—coppie di sostantivi, aggettivi, verbi, frasi—che rivelano il processo conoscitivo dello scrittore e il suo modo di strutturare l'espressione artistica e linguistica. Alla base della gnoseologia manzoniana ci sarebbe un principio dualistico, donde una tematica e una strutturazione bipartita: endiadi e dopponi, dicotomie e pluralità simmetriche che Lansing illustra in scene, episodi e personaggi de *I promessi sposi* con estrema perizia.

Tale tesi, sebbene brillantemente articolata ed eseguita dietro l'esempio di illustri predecessori (Russo, Bàrberi Squarotti ed altri), non convince interamente, in quanto la visione spirituale, conoscitiva ed etica manzoniana non è duplice né lacerata da un interno dissidio fra cielo e terra alla maniera di Petrarca (di qui la serie di studi stilistici petrarcheschi di D. Alonso, E. Bigi, G. Herczec ed altri sulle antitesi e coppie di termini). Lo stile manzoniano va studiato non solo in sé, ma anche in relazione alla prosa italiana, dove simili forme stilistiche (coppie di aggettivi, p. es.) non sono infrequenti ma ne costituiscono la regola. Il dualismo, avvertibile nella visione tragica del teatro manzoniano—realtà storica e verità divina in antitesi e in cerca di sintesi e d'armonia—è presente anche nel romanzo, non già nella visione etico-religiosa ed artistica manzoniana, che risulta saldamente unitaria, ma nel mondo esterno, nella realtà storica, che è molteplice, varia, duplice ed assurda come appunto il secolo barocco preso ad esemplificarla. Lo studio dello stile manzoniano è un efficace mezzo di scandaglio per una comprensione più intima e storica dell'arte manzoniana, e l'articolo di Lansing dilucida bene alcune caratteristiche stilistiche manzoniane, anche se non sempre riconducibili—a mio parere—alla *forma mentis* e all'etica di Manzoni.

Non meno suggestivo e stimolante è l'articolo di Gabriel Lanyi, "Plot-Time and Rhythm in Manzoni's *I promessi sposi*" (1978), dove si traccia lo sviluppo della trama del romanzo manzoniano in relazione al tempo e al ritmo narrativo e la funzione di questi ultimi nella struttura del romanzo. Dal capitolo primo al diciottesimo l'azione si svolge nella durata d'una settimana e risulta compatta, unitaria, densa e movimentata; il tempo è scandito con regolarità e precisione. Dopo il capitolo diciottesimo, la cronologia incomincia a diventar vaga, le date perdono i loro contorni precisi, mentre gli eventi risultano meno compatti; l'azione si spezza, s'incastrano riempitivi e nessi che rallentano il ritmo degli eventi per giungere agli ultimi capitoli, dove il tempo diventa del tutto indistinto e ir-

rilevante. La storia de Renzo e Lucia con la loro prole continua in un tempo indeterminato, dieci, vent'anni, come la vita stessa, monotona e grigia. Da questo uso particolare del tempo, lo studioso trae conclusioni rilevanti: la precisa datazione iniziale serve a dare al romanzo una patina storica secondo le teorie del romanzo storico, ma spiega anche la rapidità e la densità degli eventi; dal capitolo diciannovesimo in poi il rallentare e l'indeterminatezza del tempo producono un eguale rallentamento di ritmo nella narrazione e nello svolgimento dell'azione; onde a parti "dense" si alternerebbero parti meno "dense" che l'autore riproduce con un apposito grafico. L'approccio e i risultati di Lanyi sono validi e costituiscono un originale contributo allo studio di Manzoni in America.

Meno limpido nell'impostazione e nel valore dei risultati ci pare l'articolo di Ann Rosalind Jones, "Manzoni's *Promessi Sposi* and Lukács' *Theorie des Romans*" (1976), dove si sostiene che *I promessi sposi*, se guardati alla luce della teoria lukacsiana del romanzo, acquistano maggiore significato e rilevanza di quanto non abbiano nella trattazione di Lukács nel suo saggio sul romanzo storico. *I promessi sposi* sarebbero più vicini alla forma del romanzo come lo definisce Lukács nella *Theorie* che a quella dell'epica, a cui invece il critico marxista lo accosta nel saggio *Historische Novel*, in quanto l'autocoscienza non consentirebbe a Manzoni d'essere scrittore epico nei termini della teoria del romanzo enunciata da Lukács. In breve, si vorrebbe rettificare un'incoerenza implicita nel discorso di Lukács, il teorico e il critico colti in contraddizione.

Su un'analoga, alquanto vaga linea metodologica si muove l'articolo di Sandra L. Bermann, "Manzoni's Essay on the Historical Novel: A Rhetorical Question" (1983), con esiti egualmente poco stringenti. Si vorrebbe enucleare il significato del saggio manzoniano *Del romanzo storico* e coglierne la rilevanza rispetto alle teorie più moderne tra cui quelle di Benveniste e di Barthes. Dopo un'analisi accurata del saggio, si afferma che Manzoni rigettò il romanzo storico mentre con la *Storia della colonna infame* dette inizio ad un'altra forma narrativa che escludeva l'invenzione, aggiornando così le sue vedute al modo in cui fecero Scott, De Vigny ed altri suoi contemporanei. La tesi che Manzoni rifiutasse il proprio romanzo e annunciasse con la *Storia della colonna infame* un nuovo genere letterario, abbiamo detto, non ha fondamento: rifiutò, sì, il romanzo storico ma nella forma datagli dallo Scott e in quell'altra di propaganda politica di Guerrazzi e D'Azeglio, ma non il suo romanzo, dove storia e invenzione non sono affatto due entità eterogenee mischiate alla meglio, poiché la storia nel romanzo è diventata materia d'arte. La *Storia della colonna infame* fu considerata e pubblicata da Manzoni appunto come un'appendice, una lunga nota o documento storico per coloro che avessero bisogno d'una conferma storica che l'umanità è veramente capace di compiere ingiustizie e follie simili. Manzoni non intendeva scrivere un altro romanzo, in quanto aveva già messo tutto il "sugo" ne *I promessi sposi*. Nell'articolo di Bermann non risulta chiaro che cosa esattamente rifiutasse Manzoni del romanzo storico e che cosa serbasse, ossia quale fosse la sua concezione estetica in generale e del romanzo in particolare.

Clareece G. Godt, addottoratasi con una tesi su Manzoni, "The Shifting Point of View in Manzoni's *I promessi sposi*" (1982), dimostra che alla diversità e mobilità della visione manzoniana corrispondono una molteplicità e varietà di prospettive e d'innovazioni tecniche e la natura fundamentalmente non idillica del romanzo. In un articolo-recensione, "Recent Studies on Manzoni" (1983), fa una rassegna della critica manzoniana più recente soffermandosi in particolare su cinque studi manzoniani (di M. Puppo, A. Chiari, G. Bàrberi Squarotti, T. Tellini, A. R. Pupino). In questo quadro succintamente tracciato, tuttavia, s'ignorano del tutto i contributi manzoniani del Nord America e si guardano in modo acritico alcuni studi di studiosi italiani. Per esempio, a proposito del libro di Pupino, *Il vero solo è bello . . .*, si dice che segna "una pietra miliare negli studi della *Storia della colonna infame*" e ci si entusiasma dinanzi alla terminologia strutturalistica, al piano verticale e a quello orizzontale. Godt ha recensito in altra sede il libro di Claudio Verese, *L'originale e il ritratto. Manzoni secondo Manzoni* (1978), con scaltrezza e sensibilità, cedendo però anche qui a un certo impressionismo critico.

Per completare il quadro della nostra rassegna, ricordiamo alcune recensioni, che non abbiamo avuto modo di menzionare finora e che offrono spunti originali, e i titoli di altre tesi di laurea le quali potrebbero dare origine a ulteriori ricerche e approfondimenti negli anni futuri, come è accaduto per il passato. Fra le recensioni segnaliamo quelle di G. Pandini (1975) su un'edizione degli *Scritti linguistici* di Manzoni curata da F. Monterosso, un'altra (1977) del libro di R. Negri, entrambe esemplari per accuratezza d'analisi. Ricordiamo, inoltre, la recensione di M. Puccini (1974) del volume di G. Petrocchi, *Manzoni. Letteratura e vita*, nella quale si mette bene in risalto la modernità dell'interpretazione e l'attualità di certe pagine, soprattutto quelle relative alla critica crociana. Va segnalata in modo particolare la recensione di Natalia Costa-Zalessow (1977) dell'edizione della *Storia della colonna infame* curata da Negri, in cui si sottolinea fra l'altro la responsabilità dell'individuo nella visione etico-estetica manzoniana rispetto all'astratta denuncia odierna delle strutture sociali, storiche, ambientali. La recensione di Joseph G. Fucilla (1977) del libro di O. Macrì ha la forma di un'erudita nota bibliografica, con cui si vorrebbe colmare una lacuna del testo, e invitare l'autore, o altri solerti studiosi, a colmarla: estendere cioè l'indagine della fortuna manzoniana dalle terre iberiche all'America latina. Infine, la recensione di Anne Paolucci (1976) del libro di Montano, *Comprendere Manzoni*, va sottolineata poiché è uno dei pochi scritti in cui si mettono meritatamente in risalto i pregi degli studi manzoniani di Montano, studioso che più di qualsiasi altro italianista ha contribuito in America a far meglio comprendere Manzoni, Dante e la letteratura italiana, con rigorosità di metodo e profondità di pensiero.

Un breve cenno a parte meritano le tesi di dottorato. Oltre alle già menzionate di Pallotta e di Godt, aggiungiamo quella di Armida Castagnaro, "Natura e paesaggio in Manzoni" (1978), e lo studio comparativo di Istvan Csicseny-Ronay, Jr., *The Realistic Historical Novel and the Mythology of Liberal Nationalism: Scott,*

Manzoni, Eotvos, Kemeny, Tolstoy, tesi questa difesa all'università di Princeton (1982), entrambe inedite; e una terza di Frank Treccase, "Spain in *I promessi sposi*" (Università di Pittsburgh, cfr. l'estratto in *Dai*, 37, 1976: 2929A), nella quale si riprende la vecchia tesi, ormai screditata, dell'antispagnolismo manzoniano e dell'avversione all'oppressione austriaca e straniera; mentre il lieto fine della storia di Renzo e Lucia significherebbe la vittoria della libertà sulla tirannia, la speranza di un futuro migliore che il Risorgimento prometteva agl'Italiani. Interpretazione che, in verità, rivela non poca fantasia.

In conclusione, gli studi manzoniani condotti in America in quest'ultimo decennio, pur non toccando punte quantitativamente molto elevate — non essendo Manzoni e la letteratura italiana popolari in America — sono criticamente validi, aggiornati e stimolanti. Esaminano l'intera tematica manzoniana con competenza, originalità e nuove ottiche, secondo una varietà d'approcci critici, da quello storico-critico crociano o d'altro indirizzo a quelli marxisti, strutturalistici e formalistici. Essi costituiscono non solo una parte significativa della fortuna di Manzoni all'estero, ma rappresentano un capitolo importante della critica manzoniana contemporanea. E propongono anche che un discorso analogo andrebbe fatto a proposito di altre figure maggiori della nostra letteratura, come per esempio Leopardi.

Duke University

Note

¹. Si veda Rocco Montano, "*I Promessi Sposi*: Reasons Why It Is Scarcely Known in America", *Umanesimo* 3, 1967, pp. 45-59; scritto originariamente negli anni cinquanta, ripubblicato nel 1962 e ripresentato con ritocchi solo di forma nel 1973, "Manzoni Today," in un fascicolo speciale di *Italian Quarterly* 67, 1973, pp. 25-54, curato da Montano stesso, in commemorazione del centenario della morte di Manzoni.

². Le date in parentesi rimandano alla bibliografia allegata alla rassegna; nei casi di recensioni la data si riferisce alla pubblicazione della recensione non a quella del libro, mentre con le tesi di laurea la data è quella dell'estratto pubblicato in *DAI*, quando c'è. Le notizie bibliografiche sono state raccolte dallo spoglio delle riviste d'italianistica pubblicate in America, ma soprattutto provengono dalle bibliografie pubblicate in *Italica* e in *MLA International Bibliography* (1974-82). Si sono inclusi gli scritti d'italianisti che risiedono in America e nel Canada, anche quando sono stati pubblicati altrove, in Italia o in altri paesi. Non è improbabile che qualche voce ci sia sfuggita.

Un decennio di studi manzoniani in America (1974-83)

1974

- Caserta, Ernesto G. "Manzoni's Theatrical Reform", *Romance Notes* 15, 1974, pp. 516-21.
- Chandler, S. B. *Alessandro Manzoni: The Story of a Spiritual Quest*, Writers of Italy, 2, Edinburgh, Edinburgh UP, 1974.
- Fido, Franco. "Per una descrizione dei *Promessi sposi*: il sistema dei personaggi", *Strumenti critici* 25, 1974, pp. 345-51.
- Manzardo, Mario. "On Reading *I promessi sposi* again after forty-four Years", *La parola del popolo* 66, 1974, pp. 78.
- Puccini, Massimo. "A Recall to the Writings of Manzoni", rec. di G. Petrocchi, *Manzoni. Letteratura e vita*, Milano, Rizzoli, 1971, in *Italian Quarterly* 17.68, 1974, pp. 89-92.
- Radcliff-Umstead, Douglas. "Historical Time and Eternal Fate in *Adelchi*", *La parola del popolo* 66, 1974, pp. 71-73.
- _____. "The Transcendence of Human Space in Manzonian Tragedy", *Studies in Romanticism* 13, 1974, pp. 26-46.

1975

- Caserta, Ernesto G. "Manzoni's *Il Conte di Carmagnola*", *Symposium* 29, 1975, pp. 69-83.
- Chandler, S. B. "Manzoni and William Godwin", *Rivista di letterature moderne e comparate* 28, 1975, pp. 271-77.
- Montano, Rocco. *Comprendere Manzoni*, Napoli, G. B. Vico, 1975.
- Pandini, Giancarlo. Rec. di Alessandro Manzoni, *Gli scritti linguistici*, a. c. di F. Monterosso. Milano: Edizioni Paoline, 1973, in *Forum Italicum* 9, 1975, pp. 473-75.
- Pallotta, Augustus G. "The Reception of Manzoni's *I promessi sposi* in Spain, with an Introductory Study of the Novel's Spanish Theme." *DAI* 35, 1975, 4543A.

1976

- Barricelli, Gian Piero. *Alessandro Manzoni*, TWAS 411, Boston, Twayne, 1976.
- Caserta, Ernesto G. "Manzoni's Odes", *Kentucky Romance Quarterly* 2, 1976, pp. 257-78.
- Chandler, S. B. Rec. di Italo De Feo, *Manzoni: l'uomo e l'opera*, 2a ediz., Milano, 1973, in *Canadian Modern Language Review* 32, 1976, pp. 452.
- _____. Rec. di *Storia della colonna infame*, a. c. di Renzo Negri, Milano, Marzorati, 1974, in *Italian Quarterly* 19.75-76, 1976, pp. 119-21.
- Dombroski, Robert S. "The Seicento as Strategy: 'Providence' and the 'Bourgeois' in *I promessi sposi*", *Modern Language Notes* 91, 1976, pp. 80-100.
- Jones, Ann Rosalind. "Manzoni's *Promessi sposi* and Lukács' *Theorie des Romans*", *Arcadia* 11, 1976, pp. 126-38.
- Lansing, Richard H. "Stylistic and Structural Duality in Manzoni's *I promessi sposi*", *Italica* 53, 1976, pp. 347-61.
- Paolucci, Anne. Rec. di Rocco Montano, *Comprendere Manzoni*, Napoli, Vico, 1975, in *Comparative Literature Studies* 13, 1976, pp. 380-83.
- Treccase, Frank. "Spain in *I promessi sposi*", *DAI* 37, 1976, 2929A.

1977

- Aliberti, Domenico. "Il tema dell'autoritarismo paterno in Manzoni, in Maratín, ed altri", *La Fusta* 2, 1977, pp. 3-33.
- Barricelli, Jean Pierre. "Jurisprudence in the XVIIth Century from Manzoni's Viewpoint". *University of Hartford Studies in Literature* 9, 1977, pp. 141-63.

- Caserta, Ernesto G. *Manzoni's Christian Realism*, Biblioteca dell'Archivum Romanicum, 1.131, Firenze, Olschki, 1977.
- Chandler, S. B. Rec. di Rocco Montano, *Comprendere Manzoni*, Napoli, Vico, 1975, in *Italica* 55, 1977, pp. 372-74.
- Costa-Zalassow, Natalia. Rec. di *Storia della colonna infame*, Milano, Marzorati, 1974, a. c. di R. Negri, in *Forum Italicum* 11, 1977, pp. 135-37.
- Fucilla, Joseph G. Rec. di Oreste Macrì, *Varia fortuna del Manzoni in terre iberiche*, Ravenna, Longo, 1976, in *Romanische Forschungen* 89, 1977, pp. 152-57.
- Matteis, Fiore T. Rec. di S. B. Chandler, *Alessandro Manzoni: The Story of a Spiritual Quest*, Edinburgh, 1974, in *Forum Italicum* 11, 1977, pp. 281-84.
- Negri, Renzo, "Il discorso 'Del romanzo storico' nel trittico narrativo manzoniano", *Forum Italicum* 11, 1977, pp. 307-29.
- Pandini, Giancarlo. Rec. di Renzo Negri, *Manzoni diverso*, Milano, Marzorati, 1976, in *Forum Italicum* 11, 1977, pp. 284-86.
- Severino, Roberto. "Manzoni's Letter on Romanticism: A Missing Manuscript Found", *Modern Language Notes* 92, 1977, pp. 152-59.

1978

- Castagnaro, Armida. "Natura e paesaggio in Manzoni", New York University, 1978.
- Cro, Stelio. Rec. di S. B. Chandler, *Alessandro Manzoni: The Story of a Spiritual Quest*, Edinburgh, Edinburgh UP, 1974 in *Modern Language Journal* 62, 1978, pp. 220-22.
- García-Castañeda, Salvator. Rec. di Oreste Macrì, *Varia fortuna del Manzoni in terre iberiche*, Ravenna, Longo, 1976, in *Forum Italicum* 12, 1978, pp. 121-24.
- Godt, Clareece G. Rec. di Claudio Varese. *L'originale e il ritratto. Manzoni secondo Manzoni*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, in *Modern Language Notes* 93, 1978, pp. 148-51.
- Lanyi, Gabriel. "Plot-Time and Rhythm in Manzoni's *I promessi sposi*", *Modern Language Notes* 93, 1978, pp. 36-51.
- Pallotta, Augustus. Rec. di S. B. Chandler, *Alessandro Manzoni: The Story of a Spiritual Quest*, Edinburgh, Edinburgh UP, 1974, in *Italica* 55, 1978, pp. 73-76.
- Triolo, Frank. "Manzoni and the Dramatic Aesthetics of European Romanticism", *Comparatist* 2, 1978, pp. 23-52.

1979

- Chandler, S. B. "Il simbolo della crocifissione nelle opere di Alessandro Manzoni", *Esperienze letterarie* 6, 1979, pp. 19-42.
- . "La memoria nelle opere del Manzoni", *Lettere italiane* 31, 1979, pp. 176-205.

1980

- Chandler, S. B. "Rassegna sul 'lieto fine' ne *I promessi sposi*", *Critica letteraria* 8, 1980, pp. 581-97.
- . "Individual Ages in Manzoni's Conception of History", *Quaderni d'italianistica* 1, 1980, pp. 64-79.
- Cro, Stelio. "History and Poetry in Manzoni's *Il cinque maggio*", *NEMLA Italian Studies* 4, 1980, pp. 71-79.
- Fido, Franco. "Due inediti del Manzoni", *Italica* 57, 1980, pp. 93-95.
- Melzi, Robert C. Rec. di Oreste Macrì, *Varia fortuna del Manzoni in terre iberiche*, Ravenna, Longo, 1976, in *Hispanic Review* 48, 1980, pp. 120-31.
- Pallotta, Augustus. "Manzoni's Relationship with Spain", *Italica* 57, 1980, pp. 107-13.
- . Rec. di Enzo Noè Girardi e Gabriella Spada, *Manzoni e il Seicento lombardo*, Milano, Vita e Pensiero, 1977, in *Forum Italicum* 14, 1980, pp. 124-26.

1981

- Chandler, S. B. "Spazio e tempo nella conversione dell'Innominato", *Esperienze letterarie* 6, 1981, pp. 32-35.
- Dombroski, Robert S. "The Ideological Question in Manzoni", *Studies in Romanticism* 20, 1981, pp. 497-524.
- Pallotta, Augustus. "Characterization through Understatement: A Study of Manzoni's Don Rodrigo", *Italica* 58, 1981, pp. 43-55.

1982

- Godt, Clareece. "The Shifting Point of View in Manzoni's *I promessi sposi*", *DAI* 42 (9) 1982, 4022A.

1983

- Bermann, Sandra L. "Manzoni's Essay On the Historical Novel: A Rhetorical Question", *Canadian Review of Comparative Literature* 10, 1983, pp. 40-53.
- Godt, Clareece G. "Recent Studies on Manzoni", *Modern Language Notes* 98, 1983, pp. 118-28.

I diritti della storia

né so quando si fia: non l'ho ancor detto.

Pulci, *Morgante*, XXIV 3, 3

Sembra proprio che, una volta “enfoncé dans son roman”¹, nella primavera del 1822, e per molto tempo, nel corso della lenta e sempre rallentata composizione², fino almeno all'anno seguente, e anche oltre, quando il “turbine” degli eventi, rimasto a lungo al margine della storia dei due promessi sposi, li ebbe raggiunti e “involti nella sua rapina”³, una fosse la vera preoccupazione del Manzoni. Non si dice del problema più generale, e che in certo senso lo trascendeva, della lingua del romanzo, non risolvibile col semplice mettersi a scrivere un romanzo, come mostra, a distanza di due anni dalla sua prima enunciazione nella lettera al Fauriel del 3 novembre 1821⁴, la nuova *Introduzione* al *Fermo e Lucia*, composta a stesura terminata⁵, e del quale tuttavia fu proprio il romanzo la soluzione; ma la preoccupazione, relativa a “la marche des événements”, a “l'intrigue”, d'ordine narrativo insomma, di non cedere a “l'esprit romanesque”⁶, rigettando “toutes les couleurs de convention”⁷ per attenersi a “la manière d'agir des hommes”⁸; e nemmen questa, a ben vedere, relativa a un'esperienza, per quello che lo riguardava come in prospettiva più ampia, senza precedenti, maturata anch'essa al cospetto della realtà europea e attraverso una viva discussione. “Les couleurs de convention” sono esorcizzate a proposito dell'*Ildegonda* di Tommaso Grossi giusto nella lettera penultima citata del gennaio del '21, tre mesi prima di dare avvio al romanzo⁹; e le due accezioni o varianti del vizio paventato s'incontrano e convertono, a mezza strada, nella lettera prima ricordata del 3 novembre 1821¹⁰, in quella “couleur romanesque” che il Manzoni denunciava nel personaggio di Adelchi, costruito su dati creduti storici e risultati inattendibili, e che non doveva riferirsi alla sola sua proposta, sin dall'atto I, di un'unione tra Longobardi e latini contro lo straniero, evidentemente antistorica e fortemente indiziata di quelli che Manzoni chiamava “gli interessi della posterità”¹¹, visto che nella stesura dell'atto V, terminata il 21 settembre di quell'anno, era stata subito sostituita la scena, iniziata a comporre il 2 agosto, in cui quella proposta era tornata a risuonare.

La connessione, la continuità tragedia-romanzo è evidente, anche alla sola documentazione esterna (e troppo poco traspare dei diretti scambi d'idee), e ben attiva, per tutto l'arco degli anni 1821-1823, riguardo al fondamentale rapporto tra storia e invenzione, connotativo, per definizione, dell'uno e dell'altro genere; e non soltanto riguardo a tale rapporto, se solo si prenda la “digressione” con cui s'apre il tomo II del *Fermo*, e che potrebbe ancora collocarsi sotto l'etichetta della “moralità delle opere tragiche” e all'ombra della *Lettre à M. Chauvet* (dove

richeggia tra l'altro ben viva l'opposizione al "goût romanesque"¹²), come ha sottolineato Contini nel suo *Manzoni contro Racine*¹³. Il progetto del romanzo convive del resto per tutto il primo anno con quello di una terza tragedia, lo *Spartaco*¹⁴, per la quale ancora ai primi d'aprile del '22, come risulta da una lettera di Ermes Visconti a Gaetano Cattaneo¹⁵, in cui peraltro compaiono per la prima volta i nomi di Fermo e di Lucia (anzi la denominazione di "romanzo di *Fermo e Lucia*"), erano in corso ricerche, e gli amici erano interessati perché fornissero informazioni. E la scelta, che sappiamo ormai imminente, fu in sostanza tra "trouver dans une série de faits ce qui les constitue proprement une action, saisir les caractères des acteurs, donner à cette action et à ces caractères un développement harmonique, compléter l'histoire, en restituer, pour ainsi dire, la partie perdue"¹⁶ (o, come aveva già detto più brevemente e essenzialmente aprendo il *Discorso sur alcuni punti della storia longobardica in Italia*¹⁷, dar forma al "concetto drammatico di un avvenimento storico" rivivendolo nei suoi personaggi), e, viceversa, l' "invention des faits pour développer des moeurs historiques" (sempre nella lettera del gennaio del '21: poco sotto, esplicitando: "rassembler des traits caractéristiques d'une époque de la société, et les développer dans une action", sempre a proposito dell'*Ildegonda*¹⁸), ossia, come precisava quella stessa primavera nella prima *Introduzione* al romanzo, dettata dopo composti i primi due capitoli e prima della sospensione, "una esposizione di costumi veri e reali per mezzo di fatti inventati"¹⁹, e illustrando il novembre successivo, in attesa di rimettersi al lavoro, l' "idée principale" che si era formata "sur les romans historiques", la "répresentation d'un état donné de la société par le moyen de faits et de caractères si semblables à la réalité qu'on puisse les croire une histoire véritable qu'on viendrait de découvrir"²⁰: dove l'esigenza della verosimiglianza, dell'aderenza alla vita reale (su cui cfr. ancora la *Lettre à M. Chauvet*, par. 192) s'integra con quella della verosimiglianza storica, e già si delinea l'idea del non peregrino ma quanto efficace espediente del "manoscritto" a garanzia della storicità anche dei fatti che la storia non conosce.

I termini del problema rimangono praticamente immutati nelle successive testimonianze: nella *Lettre à M. Chauvet*, par. 191 ("Créer des faits pour y adapter des sentimens, c'est la grande tâche des romans", ancora una volta in opposizione a quelli relativi, a "la poésie dramatique": "Expliquer ce qui les hommes ont senti, voulu et souffert par ce qu'ils ont fait"); riprendendo il discorso alla ripresa del lavoro, il maggio del '22, quando descriverà più specificamente la "situation de la société" in Lombardia tra 1628 e 1631²¹ (ma vedi già la lettera al Cousin di Ermes Visconti del 30 aprile dell'anno avanti, scritta da quella che si potrebbe dire l'altra penna del Manzoni²², dove il procedimento è compendiato nella frase "enter la fable du Roman sur des faits avérés"), anche ad eco di quanto già abbozzato nel I capitolo appunto nell'aprile del '21 ("à cet effet je fais ce que je peux pour me pénétrer de l'esprit du temps que j'ai à décrire, pour y vivre"²³); e ormai in vista della meta, l'agosto del '23 ("J'ai tâché de connaître exactement, et de peindre sincèrement l'époque et le pays où j'ai placé mon histoire . . ."²⁴.

J'ai tâché de profiter de tout cela . . . ”; che riecheggia le parole di due anni e mezzo prima: “profiter de l'histoire sans se mettre en concurrence avec elle”²⁵). Tutto insomma cospira a far credere che le idee di Manzoni in proposito fossero ben ferme, e che costituissero un solido riferimento nel corso della composizione. Col quadro de “la situation de la société” appena descritto ben chiaro nella mente, e desitinato ad avere la sua esaltazione con la peste, Manzoni aveva di che procedere sicuro per un pezzo. L'elezione a protagonisti della vicenda di gente quasi senza nome, l'aver preso per scenario un oscuro villaggio della riva del lago di Como erano già la violazione del “silenzio della storia” riguardo a “i desiderj, i timori, i patimenti, lo stato generale dell'immenso numero d'uomini che non ebbero parte attiva negli avvenimenti, ma che ne provarono gli effetti”²⁶ (“Chi sa che ci siano? Son come gente perduta sulla terra; non hanno nè anche un padrone: gente di nessuno”, dirà don Rodrigo, ormai nei *Promessi sposi*, XI 3, mentre attende “l'esito della sua scellerata spedizione”: dando voce, come avviene appunto nel rifacimento del romanzo, alle ragioni profonde del dramma che questo è chiamato a rappresentare). Il romanzo rappresenta la possibilità di questa scelta. E ad ogni modo, col disegno della separazione e contrapposizione d'interessi e di classi tracciato a sfondo della storia del primo personaggio comparso in iscena, il curato di quel villaggio (*FL* I 1 38-48), cui s'aggiungono il cenno iniziale alla dominazione spagnuola (*FL* I 1 10) e le notizie che volano attraverso la tavola di don Rodrigo, nella seconda parte cap. V, ce n'era abbastanza da non perdere il contatto con “lo spirito dei tempi”: si trattasse poi di fra Cristoforo o di Gertrude, del Conte Zio o del Padre Provinciale dei Cappuccini, del Conte del Sagrato o dello stesso cardinale Federico Borromeo. Ciò anche perché per abbastanza lungo tratto il racconto, si vuol dire la sua composizione, fino alla fine dell'anno '22 se non ai primi del seguente, è relativo ai casi particolari dei due protagonisti, anzi di uno, di Lucia. Fino a metà del III tomo del *Fermo*, steso tra il 28 novembre 1822 e l'11 marzo 1823, il romanzo di Manzoni è il romanzo di Lucia.

Si è molto discusso, e si deve discutere, e discuteremo infatti, di questa bipartizione del romanzo, nella sua prima forma, tra i due promessi sposi, presto separati e solo dopo molto travaglio ricongiunti e persino tornati a partecipare di quella “gioia” e “giocondità” che si erano ripromessa; ma a patto di ricongiungersi e partecipare alla sofferenza di “altri infelici”, di tutti gli “infelici” che come loro passarono sopra la terra. La peste che Manzoni aveva ‘immaginata’ a conclusione del romanzo (“enfin une peste . . .”), e che senza dubbio è condizione della scelta di quell'epoca particolare, doveva avera questa funzione diciamo pure di confronto (“. . . une peste qui a donné de l'exercice à la scélébratesse la plus consommée et la plus déhontée, aux préjugés les plus absurdes, et aux vertus les plus touchantes . . .”), di coinvolgimento, prima che il suo “turbine” portasse a posarsi nello stesso luogo due foglie che “un minor vento” aveva staccate “dal proprio ramo”: una funzione cioè, con le circostanze e le cause del suo scatenarsi, e con l'uso che gli uomini ne fecero, più propriamente (e tragicamente)

di catastrofe (e di catarsi) a cui non è probabilmente estraneo l'antico biblico concetto di 'flagello' e di 'vendetta'.

Per intanto, e a lungo, e ben oltre il limite di questo allargamento, la cura del Manzoni fu d'assicurare la verosimiglianza, anzi la naturalezza, più ancora che degli avvenimenti, dei comportamenti; e degli stessi comportamenti del narratore. E quel ch'è più, e più conta qui, ci sono le tracce di questa cura e preoccupazione; e ci sono perché questa cura e preoccupazione Manzoni le ha ripetutamente e periodicamente espresse: nel *Fermo*, naturalmente. Che fossero destinate a restare anche nella redazione definitiva, almeno come la poteva immaginare Manzoni durante la prima stesura, non saprei dire, e forse non sapremo mai. Come non sapremo mai, penso, come in realtà si configurasse il romanzo, intendo sempre nella prospettiva dell'autore, mentre lo veniva scrivendo. Raccomanderei di fare a meno della nozione, che di tanto in tanto è riproposta, di 'romanzo sperimentale', che appartiene agli "interessi" di noi "posterì", e posterì di molto. L'unico, nel romanzo, sottoposto a esperimento è Manzoni. E concediamogli, cristianamente, con la facoltà di correggersi, quella anche d'ingannarsi. Con ciò, considerazioni metanarrative come quelle a cui alludiamo facevano normalmente parte del 'textus' del romanzo, da Scott risalendo su su ad Ariosto e perfino a Pulci; e non si parla dei luoghi deputati dei proemi, delle proposizioni del tema, delle citazioni degli 'auctores' e dei manoscritti ritrovati, nonché dei passaggi da episodio a episodio e dei riannodamenti di fila interrotte. Il merito di Manzoni sarà semmai d'averli il più delle volte fatti successivamente sparire. Ma in queste come in altre circostanze, egli ha per il momento l'aria di fermare sulla carta, ad un'unica stregua ed in unica sequenza, narrazione e ragioni narrative, ciò che muove i personaggi e ciò che muove l'autore, soluzioni operative e obiezioni alle medesime e la risposta a queste, magari in forma di provocazione e d'indicazione più generale; quando non si tratta di più generali riflessioni e ricapitolazioni, sul parlar d'amore nei romanzi, puntualmente subito prima di una storia di cupa passione come quella di Gertrude, o sulla condizione dell'intellettuale in un contesto culturale non maturo, nella fattispecie il cardinale Federigo Borromeo, per giunta assunto a termine nemmen troppo dissimulato di paragone di uno scrittore che ha optato per il romanzo e che s'interroga sulla ricevibilità di questo. È di per sé significativo, per il destino del romanzo di Manzoni, che la questione dei romanzi d'amore sparisca, nella successiva redazione, in uno con la storia d'amore e di sangue di Gertrude; e che l'eccezionalità e diciam pure la virtù di Federigo sia messa al paragone della realtà del suo tempo. Per quel che attualmente ci riguarda, quest'ultima trasformazione si attua, o meglio comincia ad attuarsi, come ho avuto occasione di mostrare ampiamente²⁷, nella stessa prima redazione, già nel *Fermo e Lucia*.

Quanto alle tracce dell'attenzione per dir così corrente di Manzoni ai suoi procedimenti, esse consistono nel periodico richiamo dell'attenzione altrui su specifiche soluzioni, come rilevamento di un diverso genere di verosimiglianza rispetto alle attese e alle "abitudini" del lettore: la verosimiglianza che deriva dal

riferimento a una storia vera, ossia dalla presentazione della propria storia come storia vera. La distribuzione di questi richiami uno per tomo è indizio di una loro sia pur provvisoria funzione strutturale, o quanto meno di una regolare conferma, nello sviluppo della composizione, a sé prima di tutto, ossia a sé al cospetto degli altri, di certi criteri.

È particolarmente interessante che la prima di queste "riflessioni", che cade nel mezzo del V degli otto capitoli del I tomo (parr. 26-30), e che serve a "spiegare" (come spiega Manzoni alla fine) lo stato d'animo "confuso e vergognoso"²⁸ del padre Cristoforo, venuto a perorare la causa dei suoi protetti, alla tavola di don Rodrigo, si riferisca a un più vasto genere di opere d'invenzione:

Bisogna confessare che nei romanzi e nelle opere teatrali, generalmente parlando, è un più bel vivere che a questo mondo. (FL, I V 26)

L'illustrazione, per una pagina abbondante delle edizioni moderne, della "sicurezza", della "risoluzione", della "superiorità di animo e di linguaggio" in quelli conferita agli "onesti" dalla "buona coscienza", in confronto a quel che è concesso "agli uomini realmente viventi" (l'attacco del passo citato sonava dapprima: "Il vivere dei personaggi di scena e di romanzo . . ."), conta ancora, nella primavera del '22, sulla testimonianza della certo più matura esperienza della tragedia. E se la riflessione, nei *Promessi sposi* (V 28), si riduce, come ognuno ricorda, a un semplice 'sarebbe bello che' ("L'uomo onesto in faccia al malvagio, piace generalmente (non dico a tutti) immaginarlo con la fronte alta, con lo sguardo sicuro, col petto rilevato, con lo scilinguagnolo bene sciolto"), l'immediata riserva "non dico a tutti" riguarda l' "immaginazione", la rappresentazione, sembra ammiccare ad un'impostazione scenica; e la condizione, ad ogni modo, del concorso di "molte circostanze, le quali ben di rado si riscontrano insieme", apparentemente relativa alla incondizionabile realtà, richiama irresistibilmente i tratti, fissati quella ormai lontana primavera, dell'obbedienza a "l'esprit romanesque": quel "travail pour établir des rapports intéressans et inattendus entre les différens personnages, pour les ramener sur la scène de compagnie, pour trouver des événemens qui influent à-la-fois et en différentes manières sur la destinée de tous, enfin une unité artificielle que l'on ne trouve pas dans la vie réelle. Je sais que cette unité fait plaisir au lecteur . . ."²⁹.

La seconda occorrenza è, alla fine del cap. IX del II tomo (parr. 81-83), a proposito delle imperfette cautele della Signora, interrogata circa la scomparsa di Lucia, quando dice di aver cercato del padre guardiano dei Cappuccini, ma non di aver mandato (ossia fatto finta di mandare) a cercarlo per mezzo di lei. E qui i termini sono esattamente quelli con cui Manzoni, con calcolata 'excusatio', e tacciandolo di "falso e frivolo", aveva insinuato, nell'*Introduzione* del '21, di che genere appunto fosse l'opera sua: "Se questa fosse una storia inventata, non mancherebbe certo qualche lettore il quale troverebbe un gran difetto di previdenza nella perfidia ordita . . ." (in prima battuta aveva scritto: " . . . che trovasse la perfidia . . . non ordita artificiosamente"), la reticenza essendo suscettibile di mag-

giori sospetti, quando si fosse saputo come erano andate le cose, che non il rivelare “schiettamente” che Lucia si era messa in via a sua preghiera³⁰: “ma questa critica non può aver luogo perchè noi raccontiamo una storia quale è avvenuta”; col codicillo “consolante” (è questa anche la motivazione, sin dall’inizio, *FL* II II 4, e ripetuta nel corso e alla fine della storia di Gertrude, II VI 25, IX 45, del lungo indugio in “un sì tristo racconto”) che “i birbanti” trovino, “nelle loro birberie”, la loro parte degli “inconvenienti” che “l’uomo che intraprende una buona azione” (è immediata l’alternativa al caso precedente!) è costretto a prevenire (ma nemmeno avrebbe potuto prevedere, il padre Cristoforo, “il filo che la provvidenza”, con l’offerta d’aiuto del servo di don Rodrigo, gli avrebbe posto “in mano”). Il commento d’ordine morale, col richiamo all’andamento delle “cose di questo mondo” (anzi al “disegno sapientissimo della Provvidenza”), porta dunque in primo piano, anziché far retrocedere, la ragione profonda del narrare manzoniano, ne rivela per dir così il disegno. L’attenersi alla realtà dell’agire umano è la vera sostanza morale della rappresentazione.

Nel terzo caso, l’ordine delle “cose reali” non riguarda nemmeno più le azioni e i comportamenti, ma le associazioni mentali di Fermo nella lunga e dolorosa veglia sulle rive dell’Adda, la notte prima di passare il confine (*FL* III VIII 81-83). In quella sorta di fantasmagoria o, come la chiama Manzoni, “lanterna magica”, le uniche “immagini” (ma inizialmente Manzoni aveva scritto: “Solo una immagine”!) Andava dunque cercando un pretesto di “riflessione”?) che abbiano “un aspetto consolatore” sono, sappiamo, “una treccia nera, e una barba bianca”. Ma non è il loro opporsi alle altre, ma il contrasto fra loro che fa scattare la solita ‘precauzione’ manzoniana: “Se noi inventassimo ora una storia a bel diletto, ricordevoli dell’acuto e profondo [prima semplicemente: “sapiente”] precetto del Venosino [il richiamo a Orazio, *Ars poetica*, 1-13, è una giunta immediata — ma in particolare “non ut placidis coeant immitia” non suggerisce che il contrasto era dapprima proprio tra un’immagine amabile e le tante odiose?], ci guarderemmo bene dal riunire due immagini [prima: “cose”] così disparate” (e qui seguiva dapprima, poi cassato: “quanto un cappuccino e una giovinetta”: con rietimologizzazione, si direbbe, del concetto di ‘convenientia’, e in sostanza con sottoposizione ad esso del comportamento generale — vi si era attenuto il padre guardiano di Monza nell’accompagnarsi per istrada con Agnese e Lucia — e travaso dall’ordine estetico a quello del costume, come mostra del resto quanto segue); “ma noi trascriviamo una storia veridica; e le cose reali non sono ordinate con quella scelta, nè temperate con quella armonia che sono proprie del buongusto; la natura, e la bella natura, sono due cose diverse. Diciamo dunque con la franchezza d’uno storico, che . . . ” ecc. Con altrettanta franchezza, Ermes Visconti inviterà Manzoni, in una postilla al passo, a sopprimere tutta la giustificazione; e resterà, nella redazione definitiva, la sola “diversità” dei pensieri che facevan nodo “nel cuore del giovine”. D’altro canto, un passo della *Vie de Shakespeare* di François Guizot citato da Raimondi in un capitolo fondamentale per l’intelligenza di questi problemi³¹, presentando riuniti in una frase “la nature, la belle nature, le goût, le

bon sens, la raison, la sagesse, et, peu s'en faut, la probité", ossia i termini reali del confronto manzoniano, mostra come essi facessero parte della più generale sua riflessione letteraria di quella stagione.

Ancora Fermo, infine, è il termine di un'analogia contraddizione, tra "le norme artificiali prescritte all'invenzione" per "soddisfare alle persone di buon gusto", e le "tutt'altre" leggi delle "cose" quali "hanno voluto essere" (*FL* IV VI 1-4): che cioè non solo egli entri la seconda volta in Milano per la stessa strada e la stessa porta da cui era entrato il S. Martino del 1628, ma che anche di questa seconda entrata, avvenuta in un' "occasione" altrettanto "importante", si riferisca l' "impressione" ricevuta dall' "aspetto di quella città", e che insomma essa sia ancora "il partito per descrivere la stessa città" in tale occasione; e Manzoni stavolta mette ancor più le mani avanti, e avverte che "anche fra i due soggiorni di Fermo in Milano, anche fra le due partenze v'è un principio singolare di somiglianza". La formulazione è anch'essa la solita: "S'io avessi ad inventare una storia . . . Ma, come il lettore è avvertito, io trascrivo una storia quale è accaduta"; e torna il richiamo alle prescrizioni delle "poetiche", e a come "il mondo ne diverrebbe forse ancor più ameno che non sia", se "gli avvenimenti reali" potessero assoggettarvisi. Dell'astrattezza di questa "amenità" e del significato di "bella natura" (in sostanza: di realtà separata dall'uomo) era comunque già testimonio per Manzoni proprio Fermo, poche pagine addietro, mentre iniziava "arditamente" la sua nuova avventura: con anticipata condanna, se così si può dire, dell'astrattezza di queste stesse argomentazioni. "Con questa baldezza temperata però dalle inquietudini che noi sappiamo, e dalla pietà di tanti mali altrui [aveva scritto dapprima: "dalla pietà che usciva da tutti gli oggetti, e dalla solitudine stessa"]", camminava Fermo in un bel mattino d'estate, per coste amene donde ad ogni tratto si scopre un nuovo prospetto [l'analogia questa volta è col primo paesaggio del romanzo, quello che assiste alla passeggiata di don Abbondio, da integrare, poco oltre, con l'uscita di fra Cristoforo, all'alba di due giorni dopo: "Era un bel mattino di novembre . . ."], per verdi pianure, sotto un cielo ridente, tra il fresco e spezzato luccicare della ruggiada, all'aria frizzante dell'alba, e al soave calore del sole obliquo, appena comparso sull'orizzonte. Ma dove appariva l'uomo, dove si vedevano i segni della sua dimora, del suo passaggio, spariva tutta la bellezza di quello spettacolo . . ." (*FL* IV v 44-45). Vale anche qui l'affermazione emessa a proposito della situazione tragica: "Ogni finzione che mostri l'uomo in riposo morale, è dissimile dal vero"³². E il riflesso di questa opposizione, calata tutta nella situazione appunto del personaggio, si coglie proprio là dove era stata dapprima formulata, ma nella nuova redazione dell'episodio che, come si sa, è un episodio e uno sviluppo tutto nuovo, quell'altra alba di due anni prima che Renzo si accinge finalmente a passare l'Adda. Alla memorabile descrizione che comincia "Il cielo prometteva una bella giornata . . ." e che termina "quel cielo di Lombardia, così bello quand'è bello, così splendido, così in pace", seguono queste parole: "Se Renzo si fosse trovato lì *andando a spasso*, certo avrebbe guardato in su, e ammirato quell'albeggiare così diverso da quello ch'era solito vedere ne' suoi monti; ma

badava alla sua strada, e camminava a passi lunghi, per riscaldarsi, e per arrivar presto" (PS XVII 29-30).

Anche il cammino di Renzo rappresenta questa condizione di 'non-riposo': con peso decisivo nel processo del romanzo. Qui importa, anche per quel che verremo dicendo, che ciò cominci ad affiorare già nel *Fermo*, sia pur convivendo con quelle periodiche 'questioni d'estetica' che tale condizione propongono a livello di generi e di forme, e che per così dire tengono acceso il problema. E quando, alla fine, le cose si mettono per il verso buono, e Manzoni non si sente più di chiamare in causa "la provvidenza", bensì "la fortuna", a che cosa gli somiglia l'asseccar che questa fa Fermo in tutto, se non a "uno scrittore che voglia terminar lietamente una storia inventata per ozio" (FL IV IX 50)? Addirittura, il problema filtra inavvertitamente nei pensieri e nelle parole dei personaggi ('come si fa un romanzo' determina ancora le azioni del romanzo), se nell'incontro finale nel Lazzeretto, il padre Cristoforo, replicando a Lucia ("Oh Padre! quanto tempo! quante cose!"), esclama: "Quante cose! ripeté il Frate: e certo *se fossimo* là ai vostri monti, seduti in sulla porta della casetta di quella buona Agnese, mi lascerei volentieri a farne lunghi discorsi. Ma qui il tempo è misurato" (FL IV VIII 65). E Agnese, parecchio più addietro, richiesta dal Cardinale se sapesse che cosa aveva fatto Fermo a Milano, esce in queste parole evidentemente ascoltate dal suo autore: "*Se volessi*, potrei inventare una storia per contentare Vossignoria illustrissima, ma sono incapace d'ingannare una gran persona come Ella è; e non sappiamo proprio niente di più" (FL III III 77). Per una volta, il silenzio della storia, sia pur ridotto ad ignoranza delle circostanze della medesima, è preferibile alla sua deformazione.

Non sono gli esempi di tale deformazione, non infrequenti nel *Fermo e Lucia*, che qui interessano. Uno tuttavia converrà citarne, perché non di semplice 'invenzione di una storia' si tratta, con la pretesa magari che storia sia, e tanto meno di soluzione romanzesca contro la normale verosimiglianza (tanto per cogliere Manzoni in contraddizione, proprio l'episodio del ratto di Lucia da Monza che si chiude con la citata protesta riguardo alla reticenza della Signora, s'era aperto con l'incontro per via di Egidio con Agnese che ritornava al paesello, e che, riconosciuta, toglieva il maggiore inciampo alle trame dello scellerato); bensì di sostituzione di storia a storia, ossia d'utilizzazione, abbastanza eccezionale, di un personaggio dell'età del Manzoni, non trasparente dietro panni secenteschi, ma identificabilissimo, non idealizzato, ma raffigurato in un "ritratto". Il "ritratto" del curato di Chiuso (perché è questo che il Visconti aveva capito, anzi aveva "saputo" che Manzoni intendeva fare³³) è, per quanto è lecito supporre, dal vero, e fa il paio, è stato già osservato³⁴, con quello, ma della *Morale cattolica* (XV 33), di Teresa Trotti Bentivogli Arconati³⁵; ed è, al di là della funzione secondaria nell'occasione³⁶, la sua commemorazione, a poco più di sette mesi dalla sua morte, avvenuta appunto in Chiuso, dov'era stato parroco per circa un cinquantennio, il 13 aprile 1822, più o meno al momento della ripresa della composizione del *Fermo*. Essa si chiude (e una volta tanto a "cantare", com'era sem-

brato a De Robertis, era la schietta "natura": che trionfo, per Manzoni, che la storia potesse valere per invenzione!) con le stesse parole con le quali egli aveva sottoscritto una lettera al Manzoni alla villa del Caleotto, nei pressi di Lecco, di più di dieci anni prima (e nella quale era ricordato "il buon affetto" che Manzoni aveva per lui): "Prete Serafino Morazzone Curato di Chiuso"³⁷.

Una simile infrazione dell'assunto dell'opera non può essere che un fuori-programma, e non può che dipendere dalla notizia di quella morte. La cronologia specifica (il cap. I del III tomo, dove cade il ricordo suddetto, porta la data iniziale del 28 novembre 1822) ne è la conferma. Ma qual è, per dir così, la cronologia dell'ingresso nella scena del romanzo di quella realtà che ne costituisce l'attributo fondamentale, della storia dico: come protagonista, come presenza attuale, dopo che a lungo è rimasta a mormoreggiare all'orizzonte? Quei segnali lontani, sin dai primi capitoli, s'è visto, valgono come tali anche per Manzoni, sono una sorta di pro-memoria anche per lui, o rappresentano un generico colore di fondo, sufficiente ad autorizzare lo svolgimento del suo assunto? Il vivo interesse per le vicende dei due giovani sposi, per Lucia in particolare, e la preoccupazione, che s'è illustrato, d'attenersi alla realtà dell'agire umano, la cura dei procedimenti da parte d'uno che si veniva scoprendo un'autentica vena di narratore, fanno soltanto premio sulla sollecitudine della verità storica e della costituzione dei suoi diritti, o nascondono un'inaspettata carenza e decadenza non solo di documentazione e d'impianto, ma proprio d'interesse storico, addirittura un ritardo nel prender coscienza del pieno significato della propria scelta che non si era verificato né col *Carmagnola* né coll'*Adelchi*, ossia con l'autore della *Prefazione* alla prima tragedia e del *Discorso sur alcuni punti della storia longobardica in Italia*? Il ritardo, insomma, è funzionale o organico, riguarda l'esecuzione o la struttura? E poiché è con Fermo che la storia entra 'in diretta' nel romanzo, diventa storia vissuta, e addirittura è attraverso i suoi occhi che se ne leggono i segni e se ne conoscono gli effetti, fino ad assurgerne egli stesso a protagonista e ad iscriversi, sia pur fugacemente, nella memoria di coloro che la storia, nonché conoscerla, la fanno: il suo coinvolgimento nel tumulto di S. Martino e quindi la rappresentazione del tumulto stesso sono previsti nel piano del romanzo, sono la parte assegnata *ab initio* al personaggio, o sono una scoperta, per non dire una trovata di questo? La data dell'ingresso di Fermo a Milano è l'11 novembre 1628, o è a metà circa della composizione del III tomo, dove all'inizio del cap. V questa data è segnata per la prima volta, ossia un giorno imprecisato tra il 28 settembre 1822 e l'11 marzo 1823, entro i quali estremi, s'è detto, la composizione è avvenuta?

È la domanda che si è posto Luca Toschi nel suo abbastanza recente libretto *Si dia un padre a Lucia* (Padova, Liviana, 1983); che ha l'incontestabile merito d'essere uno "Studio sugli autografi manzoniani", d'essere cioè fondato su un'estesa autopsia dell'autografo del *Fermo* (la cosiddetta 1^a minuta), non risultando una volta di più sufficienti gli apparati dell'edizione Ghisalberti a rendere esattamente conto della composizione del libro, e sui dati diretti di essa, in particolare i cam-

bamenti attestati da sostituzioni di fogli, formulare le sue ipotesi. E l'ipotesi fondamentale è di una "ridefinizione di tutto l'impianto narrativo" appunto con "l'inserimento della rivolta di san Martino e di Fermo capopopolo" (ossia da metà del t. III), rompendo "l'isolamento del microcosmo di Fermo e Lucia", "nell'avvertita necessità di stabilire un nuovo rapporto fra storia pubblica e storia privata"³⁸: un rapporto che fin allora non era di fatto esistito. Il romanzo era rimasto per molto tempo romanzo, non ansioso d'altro che delle peripezie dei due protagonisti, anzi d'uno solo di essi, Lucia; solo ora prendeva, con Fermo a Milano, quel tal giorno, quella connotazione di "storico" che presumeva d'avere sin da principio: con le conseguenze della revisione, con la 2^a minuta, della distribuzione delle parti, ossia non tanto dell'intreccio, ma del modo di tradurre la 'fabula' in racconto, e l'implicita rivelazione di una crisi diciamo pure di crescita nel proprio lavoro.

Il caso non è dissimile, per le procedure come per il tipo d'implicazioni che ne derivano, da quello verificato per il 'ritratto' di Federigo Borromeo³⁹: che solo in un secondo tempo, a cominciare però già dal *Fermo*, ossia mediante l'inserimento di nuovi fogli, prende connotati storici, dopo un'oscillazione tra uno spunto romanzesco e la funzionalità a un discorso generale che lo trascende, e che potrà assumersi, domani, nel racconto a patto di diventare la ragione, nella memoria storica, della presenza e dell'esempio di tanto uomo. Con Fermo, si tratta evidentemente di altra presenza e continuità. E proprio queste appaiono particolarmente difettive una volta che il racconto si separa da lui per seguire Lucia, ossia a partire dall'ultima pagina del I tomo. Non risulta che Fermo proseguiva per Milano con una lettera di fra Cristoforo per il padre Bonaventura (lo apprendiamo dalle indagini del Griso solo col cap. VII del II tomo, par. 53, e direttamente col cap. V, par. 2, del III, ossia col ritorno del racconto a lui); nessuna eco arriva alla pur vicina Monza, e in particolare al convento, di quanto è avvenuto a Milano (non si dice a Fermo) nei giorni e nelle ore seguenti alla separazione, e se poi (*FL* II IX 70-73) ne sappiamo pieni i discorsi della piazza, è quando farà posto al fatto del giorno e del luogo, la scomparsa di Lucia, e comunque senza il minimo cenno che Fermo vi fosse coinvolto; né v'è indizio, per intanto, di ricerche di lui al suo paese, né i disegni di don Rodrigo possono fare assegnamento sui guai in cui il giovane s'è cacciato, né la protezione accordata a un così famigerato sovversivo è usata come argomento decisivo, da parte del conte zio, per ottenere l'allontanamento di fra Cristoforo. Diciamo che il romanzo (il romanziero) ne sa quanto i suoi personaggi: cosa tanto più notevole, quanto questi, per solito, hanno un minimo di consapevolezza di quanto ha in mente il loro autore. Fatto sta che "della fuga di Fermo", e del suo essere ormai "al sicuro", noi siamo informati solo quando Lucia ne riceve "notizia" (dove raccolta?) dalla madre, riabbracciandola, dopo la sua liberazione, a Chiuso (*FL* III III 15); e il punto era rilevato dal Visconti, in una nota a margine, ma solo per rammentare all'amico autore le necessarie connessioni, all'atto del "ricopiare", con quanto è narrato dopo: singolarmente senza dare troppa importanza, lui così avvertito, e

come altre volte gli accade, all'artificiosità del procedimento. Ma qui il Toschi s'è accorto di quello che finora era sfuggito: che cioè questo e i seguenti paragrafi, fino a tutto il 24, ossia fino alla partenza del Cardinale da Chiuso, comprendenti per gran parte il primo colloquio delle donne col Cardinale, occupano un foglio (numerato 27) sostituito ad un altro (pure numerato 27) dopo che la stesura era proseguita oltre, e forse molto oltre, come appare dalla forma diversa della numerazione e dall'infittirsi della scrittura nelle ultime due facciate (c-d) ossia colonne (secondo la consuetudine manzoniana di usare in prima stesura solo la metà destra della pagina) per un accrescimento imprecisato del testo: fino a utilizzare da ultimo anche la seconda colonna (per solito lasciata bianca) del foglio 27d per il successivo riappiccico col seguente (e immutato) foglio 28 ("Ma quella dea . . .", par. 25). L'ipotesi del Toschi è che la sostituzione sia la conseguenza della svolta che il romanzo prende col cap. V, col racconto delle avventure di Fermo a Milano, e che l'accrescimento riguardasse proprio l'anticipazione dell'esito fortunoso di queste, ossia la notizia di Agnese a Lucia.

L'ipotesi è assai suggestiva, e implicherebbe una preoccupazione retrospettiva di Manzoni per il testo (e i personaggi) lasciati dietro le spalle, ignari, l'uno e gli altri, di quello che era andato maturando, e che nell'ordine della 'fabula' era ormai già avvenuto. L'evoluzione del testo nel tempo non potrebbe avere più lampante conferma. Sennonché non è questo l'unico caso di anticipazione riguardando alla sorte di Fermo. Fermo torna a riaffacciarsi al pensiero di Lucia nello stesso capitolo⁴⁰, par. 63, f. 33b, al ritorno alla "casa paterna":

Era terribilmente in forse di Fermo: Agnese non le aveva potuto dire se non quello ch'ella stessa sapeva confusamente; che Fermo cioè, dopo il tumulto di Milano del giorno di San Martino, aveva dovuto fuggire⁴¹ dalla città e uscire⁴² dallo Stato e porsi in salvo. E quand'anche Fermo fosse tornato tranquillamente . . .

dove apprendiamo qualche cosa di più della semplice fuga di 6 fogli addietro, ma il giorno e le circostanze. Al secondo incontro poi col Cardinale, in casa di don Abbondio (parr. 71-81, ff. 34d-35a), è il Cardinale a chiedere "dove fosse Fermo" (par. 76), e la risposta di Lucia è:

Fermo, povero giovane, non⁴³ è qui: s'è trovato in quei garbugli di Milano, e ha dovuto fuggire; ma sono certa ch'egli non ha fatto male, perchè era un giovane di timor di Dio.

dopodichè, e così termina il f. 34d, seguiva il commento dell'interrogante "Dio buono! disse il Cardinale, quante insidie e quante", poi rinviato al par. 78, per far posto, par. 77, f. 35a, alla nuova domanda:

Ma che ha fatto in quel giorno? chiese ancora il Cardinale: e⁴⁴ quale è la sua colpa?

Non ne sappiamo di più, rispose Lucia.

E qui la battuta passa a Agnese, che non può appulcrare che quella dichiarazione di veridicità che s'è vista più addietro. La fuga dunque non presuppone semplicemente un pericolo corso, ma, per dirla con parole d'attualità, un 'indizio di reato'. A mano a mano, l'informazione s'arricchisce di particolari, non detti prima, ma probabilmente componenti il quadro dell'accaduto. Fatto sta che nell'uno e nell'altro caso, sia il f. 33 sia i ff. 34-35 non portano taccia di sostituzione, appartengono alla serie e alla stesura primitiva, e dunque la vicenda di Fermo fa già parte dell'*arrière-pensée* dell'autore. E tutto ciò che può dirsi 'aggiunto' è quella battuta curiosa d'Agnese, come sdruciolata nella sua bocca da quella di lui.

Convieni dunque tornare al f. 27 e interrogarlo più a fondo. Nessun dubbio riguardo alla sostituzione, in base alla singolarità anzidetta, ben rilevata dal Toschi. Quello che meno persuade, a questo punto, è il motivo. Anzitutto, la "relativa maggior pulizia" non significa che si tratti di copia a pulito. Pentimenti, riprese e rimaneggiamenti costellano, non meno che nei fogli precedenti e seguenti, tutte le facciate, specialmente la prima, e più ancora le ultime due, dove si ha l'infiltrarsi della scrittura. L'inizio del f. 27a integra la frase tradizionale, con cui si conclude il f. 26, "Noi non descriveremo le sensazioni delle due donne in quel rivedersi" (e relativo commento riguardo a tale consuetudine) con più specifiche motivazioni (in corsivo le parole cancellate):

Il lettore [segue parola cancellata illeggibile] conosce *quello che* i casi e *i sentimenti* il carattere di quelle due poverette, e deve immaginarsi ciò che hanno sentito e detto. Dopo i primi sfoghi cominciarono le inchieste e i racconti e *questi p quest* il soggetto di essi è pure già conosciuto. *Una sola circostanza fa* Una sola *circostanza* di queste rivelazioni vuol essere ricordata particolarmente, *perchè le cagioni e le circostanze del fatto non sono conosciute* [tutta la frase cancellata era stata aggiunta a margine]. *Agnese disse a s[ua?]* Lucia non sapeva nulla della fuga di Fermo, e questa notizia che la madre le diede, *fu per lei argomento* le cagionò le più varie e opposte commozioni.

Dove il discorso verte appunto su ciò che si sa e ciò che non si sa, sui casi già noti e il cui racconto possiamo immaginare, e su ciò che si apprende ora, e occorre far sapere al lettore⁴⁵, ossia sulla situazione in fin dei conti paritetica di personaggi e lettore rispetto alla competenza dell'autore. Il problema è, apparentemente, del trattamento di questo doppio rapporto.

Analoga frequenza d'interventi si riscontra a f. 27c, la natura dei quali qui non interessa quanto il fatto che sono relativi alle domande rivolte dal Cardinale a Lucia riguardo alla Signora, stanti le voci che erano giunte al suo orecchio sul conto di lei, e gli angosciosi sospetti nei suoi confronti. Si tratta anche qui di un problema d'informazione interna al racconto; ed è anche questa un'anticipazione di fatti posteriori, visto che, se l'anticipazione è già assai ampia nel cap. IX del tomo II (parr. 44-52), quando Gertrude licenzia Lucia e la mette

praticamente alla mercé dei suoi rapitori, al momento cioè di distaccarsi da un personaggio la cui gestione ha sempre dato da pensare a Manzoni, ciò avviene anche qui in un foglio inserito successivamente, com'è segnalato dall'apparato Ghisalberti (nota 6 alla p. 285) e come è tornato a sottolineare il Toschi (p. 118), in sostituzione del rinvio prima progettato da Manzoni "fino al tempo in cui l'orrore ch'ella avrà di se stessa potrà cangiare in compassione quello ch'ella ha ispirato". E anche a f. 27d, il lavoro s'infittisce proprio là dove Agnese non riesce a trattenersi e "spiattella" al Cardinale la faccenda del matrimonio rifiutato. Il travaglio che queste carte, anziché nascondere, tradiscono riguarda insomma, nel complesso, l'uscita di quanto finora narrato (o comunque avvenuto) dal cerchio della consapevolezza dei direttamente interessati e della diretta esperienza, rappresenta l'allargamento, come dire, della 'portata' del racconto: tant'è che occorre ormai riferirsi anche a ciò che non è stato ancora narrato.

Dire quale di questi riferimenti abbia determinato la lievitazione della primitiva perduta stesura e il suo debordare dalla misura delle normali quattro facciate (colonne) di un foglio, è assai difficile; ed è anche possibile un reciproco condizionamento. Anche l'inizio di f. 27d, col richiamo ai timori di don Abbondio ("Fin qui per Don Abbondio le cose andavano benone . . .", visto che del matrimonio impedito non s'era parlato) e con la doccia fredda dell'intenzione del Cardinale di avere un secondo colloquio con Lucia, è un'altra anticipazione, nel quadro dell'allargamento che si diceva. Certo, che la dilatazione riguardi le faccende di Fermo e l'apertura del romanzo alla storia pubblica, diventa, tenuto anche conto delle successive riprese del tema poco oltre, abbastanza improbabile; tanto più che l'inserimento interesserebbe al massimo 5 righe manoscritte, mentre la crescita generale, ossia dell'intero f. 27, rispetto allo standard dei fogli precedenti e seguenti, è di circa 25 righe, corrispondenti al contenuto di una nuova facciata. D'altra parte l'infittirsi della scrittura e delle righe comincia verso la fine del f. 27c (i ff. 27a e 27b contano rispettivamente 25 e 24 righe: tra 23 e 25 righe oscillano i due fogli precedenti, tra 24 e 26 i tre seguenti), le cui prime 20 righe corrispondono allo spazio verticale di 19 righe di f. 27a, e che comprime le ultime 9 righe nello spazio sottostante, con invasione del normale margine inferiore; e 30 righe, più 15 in 2ª colonna, conta il f. 27d. Si ha la sensazione che la materia cominci a crescere a Manzoni appunto dalla fine della 3ª facciata, ossia con le discrete inchieste del Cardinale riguardo a Gertrude, che prendono, a partire dalla motivazione ("ma le inchieste ch'egli faceva a Lucia non erano mosse da una vana curiosità" ecc.), giusto la 2ª metà della colonna. Naturalmente altro dovette concorrere (gli ultimi riferimenti al matrimonio e al rifiuto del curato, e alle intenzioni del Cardinale) alla crescita della materia (la parte in 2ª colonna di f. 27d riguarda il dono-ricordo lasciato dal prelado alla "buona donna" che ospitava Lucia e la sua partenza per la tappa successiva). Si aggiunga che la seconda facciata, 27b, concerne, dopo le prime righe e l'arrivo delle donne al cospetto di Federigo, le precauzioni di quest'ultimo quando era a colloquio con donne; per di più con tranquilla ripresa, da capo e a capo, di una prima stesura interrotta di 3 righe

(rr. 7-9), che denuncia l'assoluta noncuranza, per il momento, dello spazio disponibile. Infine, l'accento alla fuga e allo scampo di Fermo è essenzialmente in funzione dei "sentimenti" di Lucia ("L'assenza di Fermo era certo dolorosa per lei; ma quando seppe ch'egli era in sicuro, provò quasi una torbida consolazione nel pensiero che la tentazione era lontana" ecc.); e così alla successiva menzione, al ritorno alla casa paterna: "E quand'anche Fermo fosse tornato tranquillamente, le ansietà di Lucia si sarebbero cangiate, ma non avrebbero cessato, perchè ella non poteva più esser sua. Tremava ancora nel pensiero che Fermo potesse essere informato . . ." ecc. E prima si era trattato di una nuova dolorosa evocazione, dopo quella dell'addio ai "monti sorgenti dall'acque", della vita e delle fantasie e delle speranze un tempo legate a quei luoghi. Lo esprimerà bene Federigo, verso la fine del colloquio con don Abbondio (ma nei *Promessi sposi*, XXVI 26): " 'Ora,' proseguì questo, 'uno fuggitivo da casa sua, l'altra in procinto d'abbandonarla, tutt'e due con troppo forti motivi di starne lontani, senza probabilità di riunirsi mai qui, e contenti di sperare che Dio li riunisca altrove . . . '": è questo, ancora, ben oltre la metà del romanzo, e nella redazione che a Renzo a Milano ha riservato sette capitoli, il "sentimento" dominante della storia dei due sposi.

Sarebbe questo un ulteriore argomento della pratica separazione di tale storia, tuttora, dal corso di quella in cui pur tuttavia aspira ad essere intessuta, dalla storia pubblica degli anni dal 1628 al 1630, anzi al 1631 secondo i termini forniti inizialmente al Fauriel⁴⁶; del quale periodo non erano comunque trascorse, al più, che poche settimane. E con tutto ciò non mi sentirei di affermare che la storia fosse assente dalla prospettiva mentale di Manzoni. Lo era, se vogliamo (e nemmeno interamente), dalla pagina; e abbiamo proprio ora visto che stentava ormai a rimanerne fuori: per un bisogno dell'autore, che era la migliore garanzia, una garanzia 'organica', del diritto che essa aveva alla sua parte. E nessun capovolgimento di prospettiva, con l'entrata di Fermo in azione, anzi nell'azione; ma solo la maturazione di premesse che si può anche ammettere che fossero state a lungo disattese, o congelate. C'entrava, evidentemente, la preoccupazione di non interrompere il corso della vicenda, tante volte esposto a esitazioni, a incidenti, a pentimenti, ora proprio che s'era messo in questa nuova impresa del narrare, ossia d'adoperare lo stesso strumento della storia, e che questa non se ne stava più, come nella tragedia, "materialmente di fuori" (*Rom. stor.*, II 149, p. 664), come ispiratrice della poesia, ma ne condivideva l'espressione, la "parola", partecipava, per così dire, dell'invenzione: l'una e l'altra assommando quella "durée et . . . éten-due" che era la condizione di un accrescimento "de curiositè et d'intérêt"⁴⁷, e insomma la conquista di nuovo spazio. E con quest'esigenza di continuità contrastava la ricerca storica, la necessità della documentazione, a volte esplicitamente rinviata, lasciando in bianco non solo, nella prima *Introduzione*, la "lista di libri e di memorie" che testimoniano della storicità dei fatti narrati (*FL*, 1^a *Intr.*, 18), ma, nel cap. III del I tomo (parr. 21 e 24), lo spazio per le gride sui matrimoni impediti e sul portare il ciuffo; quando, come nel caso delle gride sui bravi, proprio sul principio, la documentazione non è introdotta nella seconda redazione,

ma per assumervi un ruolo ben diverso, di riconoscimento *sur-le-champ*⁴⁸. La stessa narrazione 'minore' è, s'è visto, intersecata di richiami, di rinvii, d'aggiornamenti atti ad assicurare, almeno provvisoriamente, il parallelismo tra eventi contemporanei e narrativamente differiti. Nelle tragedie, se Dio vuole, tutto avveniva 'in praesentia' e in un'unica concatenazione. Del resto non erano proprio "i fatti inventati" e i personaggi non connotati storicamente il "mezzo" per la rappresentazione "d'un état donné de la société" e l' "esposizione di costumi veri e reali"? e non dovevano esser tali "que les historiens puissent aisément les avoir ignorés ou négligés", come scriveva Visconti a Cousin?⁴⁹

È per mezzo appunto di quei fatti e personaggi che la storia ignorata e negletta esce dalle tenebre, si unisce alla storia, diventa storia. Certo, la peste resta il grande e decisivo appuntamento: solo che, con quanto pur precede, e non dico solo i capitoli III e IV dell'ultimo tomo ad essa relativi, non è più Fermo ad introdurci ad essa, e Manzoni più persino ammettere che il farlo entrare e girare per Milano è ancora un buon "partito" per "descrivere la città" in quella nuova "occasione", e che affidarsi alla sua "impressione" è dovuto al fatto d'essere lui "uno dei nostri protagonisti" (*FL*, IV VI 1-3). Alla sua impressione s'era affidato bensì l'altra volta, al primo arrivo in città, e a tale testimonianza dal vivo Manzoni aveva corrisposto con la descrizione della situazione annonaria e delle cause del tumulto appena scoppiato, premessa dei più ampi referti della prima parte del tomo IV. Anche qui, il protagonista ha orientato la storia; e bisogna aspettare la sua lunga assenza dalla scena perché questa venga in primo piano. Ma, a parte anche che la fame fa leggiadro terzetto con la guerra e la peste sin dalle pagine della prima *Introduzione* (par. 20), ossia dall'avvio della composizione, non si può dire che essa sia per il momento, e per molto tempo, una semplice e indeterminata ipotesi. Guerra e carestia, e specificamente la probabile discesa dei lanzichenecchi e il rincaro del pane a Milano, sono argomento dei discorsi alla tavola di don Rodrigo, cap. V del I tomo, e sia pure (ma significativamente) come diversivo di una disputa cavalleresca, e la seconda, con denuncia di responsabilità e proposta di punizioni esemplari, introdotta da un brindisi del "dottor Duplica"; e un anticipo se ne ha nello spettacolo dei mendicanti come si è offerto all'alba agli occhi del padre Cristoforo (ancora Galdino) all'inizio del cap. IV, e già fra Canziano (poi Galdino) ha dato la sua spiegazione dell'annata scarsa (e illustrato il rimedio dell'elemosina) alla fine del cap. III. Si dirà, e posso essere d'accordo, che il coinvolgimento è superficiale, se non accademico, che si tratta di una presenza da romanzo, e che non è questo il modo di fare storia. Ciò non toglie che questi e i successivi disseminati riferimenti significhino una presenza e quasi un'immanenza alla mente dell'autore e, alla fine, del lettore. La nuova menzione del cap. IX del II tomo, il giorno del ratto di Lucia, non ha nemmeno relazione con la circostanza, salvo che il luogo scelto dal bravo per propalare falsi indizi sull'avvenimento non è l'osteria, poco frequentata in tempo di scarsi approvvigionamenti, ma la piazza, dove abbondano i disoccupati e i mendicanti. Le voci che cor-

rono sono, oltre che di mormorazione, “di grano partito, di grano arrivato ed occultato, di morti di fame, e di tumulti in altre terre dello stato” (par. 72); e quanto segue è un piccolo compendio del già (storicamente) accaduto, che non sembra più la testimonianza diretta dei discorsi della gente, come conferma il relativo accompagnamento: “Pochi giorni prima una gran parte del popolo si era sollevata in Milano; e dopo quel sollevamento, estinto con le promesse, e seppellito coi supplizj, si erano pubblicate leggi quali il popolo le desiderava. Questo fatto era stato in tutta la Lombardia ed era ancora il soggetto dei discorsi . . .”. Addirittura, nel cap. XX, l'esempio della carità soccorrevole di Federigo Borromeo (par. 12) è riferito a “questa stessa carestia di cui abbiamo già toccato qualche cosa in questa storia”; solo che il passo cade nel mezzo della giunta successiva dei fogli 111 e 112 (ff. 112b-c)⁵⁰, e potrebbe richiamarsi (ma il verbo “toccato” sembrerebbe escluderlo) alla narrazione del tomo III.

Assente è comunque Fermo. Ma la sua presenza, ossia la sua partecipazione anche supposta al tumulto di S. Martino, e le relative conseguenze, non avrebbero potuto prender corpo che con l'effettiva narrazione; e tanto meno potevano riflettersi, come notizia o come argomento contro di lui, sui sentimenti o sui comportamenti degli altri personaggi, le sue donne o coloro che tramavano ai suoi danni, più avanti di lui nel calendario dell'autore. Alla fine del IV capitolo del III tomo la nostra posizione, e le nostre pretese, non possono essere diverse da quelle dell'autore e, di conseguenza, dei personaggi accompagnati fin lì. Vale per questi, e per l'autore, la battuta del Pulci all'inizio della sua nuova “storia”, qui assunta ad epigrafe: “né so quando [né *come*, possiamo aggiungere] si fia: non l'ho ancor detto” (ed è interessante che più oltre ponga negli stessi termini una questione di verosimiglianza, riguardo al numero degli uccisi da Rinaldo e fratello: “non so s'è vero o falso: io l'ho pur detto”). Vale, la battuta, anche per lo scrittore di storia. Anche la storia, la storia in particolare della peste, è ciò che Manzoni ha letto in essa. Della storia, e delle vicende dei suoi personaggi, Manzoni sa tutto soltanto alla fine del racconto. E si capisce che a questo punto non gli bastasse più, come aveva pensato quando non ne sapeva nulla, di ricopiare il tutto. Le stesse trasformazioni strutturali apportate nella 2ª minuta sono funzione dello svolgimento che ha preso il racconto. Del resto, e sarà pure il senno del poi, era pensabile una descrizione della carestia, e dei relativi tumulti, e poi della guerra, ossia del passaggio delle truppe alemanne, non vissuta da alcuna delle persone a lui note, e solo per arrivare, di là da due anni, di causa in effetto, all'appuntamento della peste? E anche per la peste, aveva saputo cogliere il punto in cui la storia avrebbe prevaricato sul romanzo, e le domande del proprio intelletto avrebbero fatto aggio su quelle sul destino dei propri personaggi. Ho sentito anche recentemente ripetere, forse perché un romanzo che sia un romanzo oggi non lo si concepisce più, che la *Storia della colonna infame* è la vera conclusione del romanzo di Manzoni. No per bacco! Capitolo esorbitante (ed eventualmente da saltare) del IV tomo del *Fermo*, destinata a costituire un' “appendice” che doveva

“tener dietro a questa storia”, ossia alla storia di Fermo e Lucia e don Rodrigo e frate Cristoforo alla quale si “ritornava”, nell'edizione del '27 non compare nemmeno. Uscirà a séguito dell'edizione del '40-42 col titolo appunto di *Storia*, come opera autonoma. E in ciò sta la sua grandezza.

Università di Firenze

Note

Le citazioni manzoniane sono di massima, salvo controllo degli originali, dall'edizione di *Tutte le Opere di Alessandro Manzoni*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1954-1974 (tutto il finora pubblicato) e specificamente: vol. I, *Poesie e tragedie*; vol. II, *I promessi sposi* (t. I nell'edizione del 1840-1842, t. II nell'edizione del 1825-1827, t. III *Fermo e Lucia secondo l'autografo*); vol. III, *Opere morali e filosofiche* (per le *Osservazioni sulla morale cattolica* che si citano secondo il testo del 1819); vol. IV, *Saggi storici e politici* (per il *Discorso sur alcuni punti della storia longobardica in Italia*); . . . vol. VII (in 3 tomi), *Lettere*, a cura di Cesare Arieti. Per la *Lettre à M. C[hauvet] sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* e per il saggio *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* cito dall'edizione delle *Opere di Alessandro Manzoni* del Centro nazionale di studi manzoniani, vol. II, *Opere varie*, a cura di Michele Barbi e Fausto Ghisalberti, Milano, Casa del Manzoni, 1943. Tutti gli scritti sono citati per capitolo e paragrafo (per il romanzo, nelle sue tre redazioni, supplisce la paragrafazione dell'edizione a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1971, ma per la redazione definitiva, ossia l'edizione del 1840-42, già dell'edizione della Casa del Manzoni, sempre a cura di Michele Barbi e Fausto Ghisalberti, Milano 1942), *PS* e *FL* indicano rispettivamente *I promessi sposi* e il *Fermo e Lucia*; le lettere si citano per numero di lettera, data e pagina (del tomo I dell'edizione Arieti, l'unico utilizzato); per le lettere dei corrispondenti suppliscono i due volumi (fino al 1831) del *Carteggio di Alessandro Manzoni*, a cura di Giovanni Sforza e Giuseppe Gallavresi, Milano, Hoepli, 1912 e 1921 (si cita come *Cart.*).

¹Lettera 160 a Claude Fauriel, 29 maggio 1822, p. 270.

²Il romanzo, “à peine commencé” (lett. 153 al Fauriel, 3 novembre 1821, p. 244), il 24 aprile 1821 (la composizione fu sospesa dopo il II capitolo e una prima redazione dell'*Introduzione*), fu ripreso dopo il 6 marzo (data di una lettera al Fauriel in cui non è cenno del lavoro, bensì del lavoro intorno all'*Adelchi*) e prima del 29 maggio 1822 (data dell'annuncio sopra citato); proseguiva “stancamente” nel giugno (lett. 164 a Tommaso Grossi di quel mese, p. 277); era a metà del II tomo (e sarebbe dovuto essere alla fine del III) il 12 settembre (lettera 171 al Fauriel in tale data, p. 286: identica informazione in una lettera di Ermes Visconti al Fauriel dello stesso giorno, *Cart.*, II, p. 54); il III tomo è compreso tra le date (scritte all'inizio e alla fine della 1^a minuta) del 28 novembre 1822 e dell'11 marzo 1823; era a metà del IV ed ultimo tomo il 21 maggio 1823 (lett. 184 al Fauriel in tale data, p. 306), e prevedeva allora “peut-être trois mois” per il compimento e la correzione; era previsto come compiuto alla fine d'agosto e pronto per l'uscita per

l'ottobre quell'agosto stesso (lett. 189 al Fauriel di questo mese, p. 312). L'ultima pagina del *Fermo* porta invece la data del 17 settembre 1823. Il rifacimento e la stampa occuparono Manzoni dalla primavera del 1824 alla metà di giugno del 1827, data d'uscita della prima edizione.

³PS, XXVII 59.

⁴Lett. 153, pp. 245-47.

⁵Cfr. la *Nota al testo* del *Fermo* del Ghisalberti, pp. 755-56, e Michele Barbi, "Piano per un'edizione delle opere di Alessandro Manzoni", *Annali manzoniani* 1 (1939): 86 n. 4.

⁶Lett. 160, p. 271.

⁷Lett. 144, al Fauriel, 29 gennaio 1831, p. 227.

⁸Lett. 160, p. 271.

⁹Lett. 144, p. 227.

¹⁰Lett. 153, p. 248.

¹¹*Discorso sur alc. punti della st. longobardica in Italia*, IV 51.

¹²*Lettre à M. C**, par. 196, e in generale i parr. 192-96.

¹³In *Un anno di letteratura* 1942, pp. 102-13, ora in *Esercizi di lettura ecc.*, nuova edizione aumentata di *Un anno di letteratura*, 1974, pp. 349-57.

¹⁴Lett. 153, p. 249.

¹⁵*Cart.*, II, p. 18.

¹⁶*Lettre à M. C**, par. 179.

¹⁷Premessa, par. 5 (p. 181).

¹⁸Lett. 144, p. 227.

¹⁹*FL*, 1^a *Intr.*, 12.

²⁰Lett. 153, pp. 244-45.

²¹"le gouvernement le plus arbitraire combiné avec l'anarchie féodale et l'anarchie populaire; une législation étonnante par ce qu'elle prescrit, et par ce qu'elle fait deviner, ou qu'elle raconte: une ignorance profonde, féroce, et prétentieuse: des classes ayant des intérêts et des maximes opposées, quelques anecdotes peu connues, mais consignées dans des écrits très-dignes de foi, et qui montrent un grand développement de tout cela, enfin une peste qui a donné de l'exercice à la scélératesse la plus consommée et la plus déhontée, aux préjugés les plus absurdes, et aux vertus les plus touchantes etc. etc.", lett. 160 cit., p. 270.

²²"Alexandre donc a entrepris de représenter les Milanais de 1630, les passions, l'anarchie, les désordres, les folies, les ridicules de ce temps-là. Une peste qui a ravagé la Lombardie précisément à cette époque; quelques anecdotes très intéressantes de la vie du Cardinal Borromeo, le fondateur de notre Ambrosienne, le fameux procès que nous appellons de la *Colonne Infâme*, chef d'oeuvre d'autorité, de superstition et de bêtise, va lui fournir assez de matière pour enter la fable du Roman sur des faits avérés" (lettera edita già da Salvo Mastellone, ora in nota al I tomo delle *Lettere*, p. 825.)

²³Lett. 160, p. 271.

²⁴"l'assurance dans l'ignorance, la prétention dans la sottise, l'effronterie dans la corruption, sont hélas peut-être les caractères les plus saillants de cette époque, entre plusieurs du même genre. Heureusement il y a aussi des hommes et des traits qui honorent l'espèce humaine; des caractères doués d'une vertu forte et originale en proportion des obstacles, des contrastes, et en raison de leur résistance, ou quelquefois de leur assujétissement aux idées communes", lett. 189 al Fauriel dell'agosto del 1823 cit., p. 313.

²⁵Ancora nella lett. 144 del 29 gennaio 1821, p. 227.

²⁶*Discorso sur alc. punti ecc.*, premessa, par. 5 (p. 182).

²⁷Domenico De Robertis, "Il nome di Federigo", in *In ricordo di Cesare Angelini*, pp. 246-78.

²⁸"honteux et confus" è lo 'stato d'animo' del corvo scorbacchiato dalla volpe nella celebre favola di La Fontaine.

²⁹Lett. 160, p. 271.

³⁰La lunga obiezione qui compendiata è aggiunta in margine in un secondo tempo.

³¹È il capitolo "il dramma, il comico e il tragico" del suo non meno fondamentale "saggio sui *Promessi sposi*", *Il romanzo senza idillio*, pp. 79-123 (la citazione di Guizot a p. 88).

³²"Materiali estetici", in *Opere inedite o rare di Alessandro Manzoni*, p. 197. Una prima eco è forse già in *FL*, III III 8, a commento di una similitudine tratta appunto dalla natura, ma a riscontro dell'apparente stato di liberazione all'indomani di una "grande sventura" (per i pensieri di Lucia che risorgono una volta tratta in salvo): "quello che si chiama riposo della terra è una metafora, o un errore".

³³*FL*, p. 834 (n. 1 a p. 333).

³⁴Giuseppe De Robertis, "La Morale cattolica", in *Primi studi manzoniani e altre cose*, pp. 43-44.

³⁵Il richiamo è, s'è detto, all'edizione del '19; ma il ricordo torna puntualmente nell'edizione del '55, XV 42.

³⁶*FL*, III I 35-37. Ma il tema ("Il curato di Chiuso era un uomo che avrebbe lasciato di sè una memoria illustre, se la virtù sola bastasse a dare la gloria fra gli uomini"; e alla fine: "e in questo momento io sento un rammarico di non possedere quella virtù che può tutto illustrare . . .") è perfettamente in linea con quello del 'nome di Federigo' e con l'ultimo 'exemplum' della vita di lui al cospetto dell'umano (e romano) concetto di gloria, alla fine del cap. IV dello stesso tomo.

³⁷*Cart.*, I, p. 264.

³⁸*Si dia un padre*, pp. 35, 37.

³⁹Nel già citato mio articolo *Il nome di Federigo*.

⁴⁰Secondo la sistemazione definitiva della 1ª minuta. Sulle diverse ipotesi di differente scansione di questa prima parte del tomo III, come risulta da ripetuti interventi di Manzoni e Visconti, non sempre registrati dall'apparato Ghisalberti, si veda Toschi, pp. 20-25.

⁴¹Di *séguito a uscire* cancellato.

⁴²Precede *fu-* cancellato.

⁴³*non* rifatto su è.

⁴⁴Poi cancellato.

⁴⁵Nei *Promessi sposi* XXIV 57, il confronto si ridurrà ai soli casi di Lucia (perché anche quelli di Renzo sono ormai noti), il sapere e il non sapere non riguardando più ciò che si era direttamente vissuto, e l'unico a saperla tutta essendo il lettore: "Ma, come il lettore sa, era una storia che nessuno la conosceva tutta; e per Lucia stessa c'eran delle parti oscure, inesplicabili affatto". Il taglio cioè è fra la realtà (anche sul piano della conoscenza) dei personaggi e la *fictio* del racconto a noi diretto, nel quale Manzoni si è deciso a non fingere più.

⁴⁶Lett. 160, del 29 maggio 1822 (p. 270). 1822, ossia non "nel momento in cui scriveva i primi capitoli del IV tomo" (Toschi, p. 49), ma quando Manzoni si era appena rimesso al romanzo e lo svolgimento era ancora tutto aperto. Si tratta evidentemente di una svista

banale; ma sulla riduzione di un anno dell'arco di tempo della vicenda non possiamo fare nessuna congettura (si potrebbe ammettere che il 1631 restasse valido, tenendo conto della nascita del primogenito di Fermo e Lucia: primogenita nei *Promessi sposi*, con scioglimento del 'voto' di Renzo, che le fosse messo nome Maria).

⁴⁷*Lettre à M. C**, 59 (e cfr. par. 55). È stato Varese (Claudio Varese, " 'Mélange' e tempo dalla 'Lettre à M. Chauvet' ai 'Promessi sposi' ", in *L'originale e il ritratto. Manzoni secondo Manzoni*, pp. 70-72; ma si veda ancora il citato capitolo del libro di Raimondi, in particolare pp. 106-23) a richiamare l'attenzione su questa testimonianza, una volta di più, della maturazione del problema del romanzo dal ceppo stesso della problematica della tragedia: "il n'y a pas une histoire, pas un conte peut-être qui n'excède de si étroites limites [come quelli della tragedia regolare]. Il y a plus; et l'on pourrait affirmer que, plus la volonté de l'homme traverse, si l'on peut le dire, de durée et d'étendue, et plus elle excite en nous de curiosité et d'intérêt; que plus les événements qui sont le produit de sa force se prolongent et se diversifient, pourvu toutefois qu'il ne perdent pas l'unité, et qu'ils ne se compliquent pas jusqu'à fatiguer l'attention, et plus ils ont de prise sur l'imagination. Loin de se déplaire à voir beaucoup de résultats naître d'une seule résolution humaine, l'esprit ne trouve, dans cette vue, que de la satisfaction et du charme".

⁴⁸Cfr. il mio studio "Le primizie del romanzo", ora in *Carte d'identità*, pp. 348-54.

⁴⁹Più tardi, in un frammento dei *Saggi sul bello* pubblicato dal Mutterle (Ernes Visconti, *Saggi sul bello, sulla poesia e sullo stile* . . . a cura di Anco Marzio Mutterle, p. 479) e citato dal Toschi, p. 40, ripeterà e specificherà (e valga come testimonianza almeno dell'originalità della formulazione della lettera del '21): "di tale natura, che qualora, per ipotesi, le cose . . . contate fossero accadute realmente, gli storici difficilmente avrebbero potuto risaperle; o, risapendole, probabilmente le avrebbe[ro] passate sotto silenzio . . . In somma, sieno tali, che la storia non ne dovesse serbare ricordo".

⁵⁰Cfr. *Il nome di Federigo*, pp. 248-53.

Opere citate

- Barbi Michele, "Piano per un'edizione delle opere di Alessandro Manzoni", *Annali manzoniani* 1 (1939).
- Contini Gianfranco, *Un anno di letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1942; nuova ediz. aumentata, Torino, Einaudi, 1974.
- De Robertis Domenico, *Carte d'identità*, Milano, Il Saggiatore, 1974.
- , *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e di filologia*, Milano, Il Saggiatore, 1979.
- De Robertis Giuseppe, *Primi studi manzoniani e altre cose*, Firenze, Le Monnier, 1949.
- Manzoni Alessandro, *Carteggio di Alessandro Manzoni*, a c. di Giovanni Sforza e Giuseppe Gallavresi, Milano, Hoepli, 1912; 1921.
- , *Opere inedite o rare di Alessandro Manzoni*, pubblicate per c. di Pietro Brambillo da Ruggero Bonghi, vol. 3, Milano, Rechiedei, 1887.
- , *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a c. di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1954-74.

Raimondi Ezio, *Il romanzo senza idillio*, Torino, Einaudi, 1974.

Toschi Luca, *Si dia un padre a Lucia: studio sugli autografi manzoniani*, Padova, Liviana, 1983.

Varese Claudio, *L'originale e il ritratto. Manzoni secondo Manzoni*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.

Visconti Ermes, *Saggi sul bello, sulla poesia e sullo stile . . .*, a c. di Anco Marzio Mutterle, Bari, Laterza, 1979.

Evoluzione dello storicismo manzoniano

Uno degli errori più diffusi e più duri a morire nella storia della letteratura italiana è forse quello commesso da tanti uomini di lettere, insegnanti, studenti, lettori, che, fattasi un'idea del modo con cui il Manzoni tratta la storia nelle prime opere della sua maturità, dagli *Inni sacri* alle tragedie, un Manzoni che, per usare le parole di Pomilio (117), “non si rassegna a separare il divino dalle cose umane”, che “s’ostina a volervi [nella Storia] scoprire un criterio provvidenziale” (103), il Manzoni poeta della Provvidenza, insomma, s’ostinano a voler estendere questo atteggiamento pseudostoricistico manzoniano anche al Manzoni del romanzo, anzi soprattutto al Manzoni del romanzo. Come fa per esempio Pomilio, che in ciò rappresenta milioni di lettori degli ultimi centocinquanta anni, e indubbiamente uno dei più sensibili, il quale nel *Natale del 1833* inventa addirittura una discriminazione che il Manzoni farebbe tra le opere storiografiche che, potendosi scrivere “seguendo i criteri del metodo storico” (126), esimerebbero il loro autore dal dover “mettere in discussione Dio” (117), poiché “l’occhio dello storico . . . bada al vero positivo e non cerca altre ragioni da quelle uscenti dai nudi fatti”, mentre “l’occhio dello scrittore [di romanzi o di tragedie storiche] . . . li ricombina e li reinventa per scoprirvi una presenza, un piano, un’intenzione” (125), l’invenzione, cioè, “ripensa e rielabora la storia per vedervi manifestato il disegno di Dio” (126). Per cui, il Manzoni che trova la materia della *Colonna infame* totalmente refrattaria a questo proposito, rinunciarebbe a farne un romanzo e si accontenterebbe, suo malgrado, di farne un libro di storia. Ma se ci sembra che questo motivo attribuito alla decisione dello scrittore sia di pura invenzione pomiliana, non possiamo dimenticare che l’invenzione è una prerogativa fondamentale del romanziere, mentre ingiustificata è l’attribuzione da parte nostra al Manzoni del romanzo di una elaborazione della storia a fini teologici, “per vedervi manifestato il disegno di Dio”, insomma, una finalità che il Manzoni abbandona fin da quando, finita la stesura dell’*Adelchi*, ritorna al *Fermo e Lucia* e lo finisce in pochi mesi (maggio 1822-settembre 1823)¹, ma ne è tanto insoddisfatto, avendolo scritto ancora con l’intento di scoprire nella storia lombarda del Seicento “una presenza, un piano” (Pomilio 126) metafisico, che si mette a riscriverlo con rinnovato rispetto della verità storica attenendosi ad un approccio più storicistico. Incomincia col cambiarne il titolo, *Gli sposi promessi*, e poi, sia nei due anni di stesura che nei due anni di stampa, continua a correggerne tanto i tratti che gli sembrano ancora legati al suo precedente atteggiamento teleologico, da chiamarlo infine con un altro titolo ancora, *I promessi sposi*. E il mutamento che si è prodotto in sette anni (1821-1827)

di lavoro intenso (di interventi militanti sulla sua poetica, sul romanticismo, sulle polemiche storico-letterarie connesse alle due tragedie, e di attività creativa soprattutto sull'*Adelchi* e sul romanzo), equivale ad una decisiva conversione allo storicismo, che elimina la distinzione fra gli scopi e i metodi del lavoro storico (*Storia della colonna infame*) e del romanzo storico (*I promessi sposi*) per quanto riguarda il rispetto della verità storica, mentre tale distinzione si sarebbe potuta ancora vedere dietro la scrittura dell'*Adelchi* e del *Fermo e Lucia* (ancora tesi alla ricerca del disegno provvidenziale) a petto del *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*.

Questa ricerca del disegno divino nella storia umana era incominciata dalle prime opere del Manzoni maturo, gli *Inni sacri*. Seguendo una tradizione cristiana che parte da Eusebio e da Agostino e scende fino a Bossuet e perfino a Vico, Manzoni vuol vedere un piano provvidenziale sullo sfondo storico degli *Inni*, sia di quelli scritti nel fervore e nella gioia della conversione recente, sia nella "Pentecoste", scritta anni dopo e con sentimenti diversi; e anche scrivendo la *Morale cattolica*, il "Cinque maggio", il *Carmagnola*, il *Fermo e Lucia*, insiste nella ricerca e nell'affermazione di un tale disegno, piuttosto che limitarsi a postularlo come aveva fatto Vico; e quando arriva all'*Adelchi* immette nel suo schema perfino la teoria della separazione storica delle razze del Thierry, come ci dice chiaramente nel *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica*; e cerca di incorporarla nel *Fermo e Lucia*, e progetta di estenderla alla interpretazione della storia romana in una tragedia intitolata *Spartaco*², che non viene scritta a causa di una crescente insoddisfazione verso l'applicazione del canone storiografico del Thierry, insoddisfazione che lo porta finalmente, durante la prolungata stesura dei *Promessi sposi*, allo storicismo.

È probabilmente vero che quando finalmente il Manzoni, "contro la condanna aprioristica e culturalmente immobilistica dei classicisti" (Bertacchini 23), riuscì a superare le ultime remore che gli impedivano di lasciare la tragedia e di darsi al romanzo (1821), trovò una spinta molto efficace nella considerazione che il romanzo gli avrebbe permesso più delle tragedie una vasta presentazione del quadro storico e quindi una miglior possibilità di indagine del disegno divino nella storia. Ma mentre è intento alla stesura del *Fermo e Lucia* e dell'*Adelchi* le sue idee in proposito si evolvono con rapidità. Innanzitutto le meditazioni sul compito del romanzo lo portano a sottolineare sempre più enfaticamente il bisogno di aderenza alla realtà: "après avoir conçu, d'une manière précise et sûre, des caractères et des moeurs, . . . invente[r] des actions et des situations conformes à celles qui ont lieu dans la vie réelle, pour amener le développement de ces caractères et de ces moeurs"³. E aderenza alla realtà storica quando si tratta di tragedia o romanzo storico: "peindre une époque par le moyen d'une *fable* de son invention . . . sur-tout en rejetant toutes les couleurs de convention, et s'attachant à connaître et à peindre ce qui a été . . . pour développer des moeurs historiques . . . rassembler les traits caractéristiques d'une époque de la société, et les développer dans une action"⁴. Nella lettera del 3 novembre 1821 al Fauriel

il romanzo storico viene visto "comme une représentation d'un état donné de la société par le moyen de faits et de caractères si semblables à la réalité, qu'on puisse les croire une histoire véritable qu'on viendrait de découvrir. Lorsque des événements et des personnages historiques y sont mêlés, je crois qu'il faut les représenter de la manière la plus strictement historique"⁵. E nella introduzione al *Fermo e Lucia*, sottolineando l'aderenza del romanzo alla realtà, l'esposizione che vi si fa di "costumi veri e reali"⁶, la subordinazione dei caratteri e delle azioni dei personaggi alla verità storica, si vogliono implicitamente indicare i difetti di tante opere contemporanee di questo genere: la ricerca degli effetti drammatici, l'invenzione arbitraria dei fatti per adattarvi dei sentimenti. Il rimedio per evitare l'imitazione, la falsificazione, il diletterismo del *roman romanesque* è tenersi vicino alla realtà e alla verità storica: "Je suis enfoncé dans mon roman. . . . Je fais ce que je peux pour me pénétrer de l'esprit du temps que j'ai à décrire, pour y vivre. . . . Quant à la marche des événements, et à l'intrigue, je crois que le meilleur moyen de ne pas faire comme les autres est de s'attacher à considérer surtout dans ce qu'elle a d'opposé à l'esprit romanesque"⁷.

Questa calorosa consacrazione della tragedia e del romanzo storico alla verità storica lo induce ad espungere dalle sue opere ogni forma di color locale che s'ispiri al piacevole ed al pittoresco anziché alla storicità; ad espungere, almeno dal romanzo, i punti di intensa crisi, di alta tensione, di sospensione, volti alla ricerca di effetti drammatici, e non della verità storica⁸, e quindi a scegliere una Lombardia secentesca, un periodo di oppressione, di repressione, di paura, di rassegnazione, di impasse politica; ad espungere la presenza dell'eroe protagonista dei romanzi inglesi di Walter Scott, e perfino dell'eroe di media eccezionalità dei romanzi scozzesi di Walter Scott⁹, che doveva cattivare l'interesse del lettore, a favore invece di una varietà e molteplicità di personaggi primari e secondari appartenenti a vari livelli di una condizione storica e sociale concreta, condizione di umiliazione e di disgregazione nazionale e generale, coinvolgente "umili e potenti", colti nell'area di interazione reciproca, con lo scopo ultimo di produrre un quadro, il più vasto possibile, della realtà sociale politica storica del Seicento lombardo.

Per il Manzoni che, finito l'*Adelchi*, lavora febbrilmente per completare in pochi mesi il *Fermo e Lucia*, il mondo della storia si fa sempre più il mondo dell'esistenza intera, senza esclusioni, in cui il bene e il male sono possibilità "inerenti alla condizione umana" (Derla 19); in un mondo in cui l'uomo non è la pedina insignificante mossa da mani onnipotenti, ma parte integrante di una realtà modellata dalla sua partecipazione, resa abitabile od ostile dalle sue azioni, dalle sue libere scelte, scelte che egli non può non fare, nel corso di un'esistenza non predestinatamente positiva o negativa, ma problematica (Derla 19-20). Tuttavia fino a che non ha finito il *Fermo e Lucia*, il Manzoni che nella composizione di opere di storiografia tende esclusivamente alla ricerca di fatti documentabili, nelle opere poetiche a sfondo storico continua a volgersi, oltre che ai fatti documentabili, anche alla filosofia della storia, alla ricerca di una teoria, di uno schema

razionale capace di abbracciare e spiegare l'intero corso del tempo, di produrre una spiegazione coerente del mondo dei fatti e dei principi operanti immessi nel divenire storico da un Essere che lo trascende. E per i critici è sempre stata quindi forte la spinta a non fermarsi all'*Adelchi* e al *Fermo e Lucia*, e a cercare la visione teologica anche nei *Promessi sposi*, estrapolandone il Manzoni poeta della Provvidenza, il giansenista, il cattolico, mai lo storicista; un Manzoni che davanti al dramma della storia si inchina alla presenza in essa di un Dio saggio e provvido, un Manzoni, insomma, che quest'opera proprio non dovrebbe permetterci di concepire. Perché il Manzoni che, finiti l'*Adelchi* e il *Fermo e Lucia*, si accinge a riscrivere quest'ultimo per farne l'edizione del 1824-1827 (un lungo lavoro di cinque anni dopo i due già spesi sul *Fermo e Lucia*), trovava (come la storiografia avrebbe scoperto più tardi) che un canone come quello del Thierry valeva solo per il campo di esperienza da cui era stato astratto, mentre, innalzato a legge universale, pregiudicava dogmaticamente il contenuto della storia di altri tempi (Derla 23); e decideva di non più semplificare in uno schema logico una realtà tanto complessa; di non più tradurre la molteplicità dei fatti e del loro significato in una metafisica, in una teologia; e si convinceva che la ricerca di un disegno provvidenziale, di principi cristiani operanti nella storia era vana; che la formulazione di tali ipotesi, da Agostino a Bossuet, aveva prodotto teorie sconfinanti nel ridicolo (come l'idea del moto progressivo del centro della cristianità da oriente ad occidente, l'idea dei *Gesta Dei per Francos*, ecc.), che anche il semplice postulato vichiano era stato illogico: che se la storia, come voleva Vico, è il campo dell'attività e del pensiero umano, e il disegno provvidenziale c'è ma non è visibile agli occhi nostri, come si fa a postularlo? e perché l'aveva postulato il filosofo se non in omaggio alla sua ortodossia cattolica? Manzoni vide che i suoi stessi tentativi precedenti erano costati di una proiezione soggettiva sui fatti e non costituivano verità storica, non potendo essi influenzare la storia dei secoli anteriori; che solo una documentabile interpretazione dei fatti da parte dei protagonisti avrebbe potuto considerarsi parte della realtà storica influente sulla realizzazione degli eventi: Adelchi che agisce amleticamente perché vede la mano di Dio negli eventi di cui è protagonista, o suo padre che agisce invece ostinatamente perché non ce la vede, o almeno non crede che la mano di Dio agisca a favore del suo genero Carlo Magno, ammesso che questi fossero fatti e credenze storicamente documentati.

Mentre dalla conversione religiosa era uscito il Manzoni degli *Inni sacri*, della *Morale cattolica*, dell'*Adelchi*, del *Fermo e Lucia*, cioè il Manzoni che voleva celebrare i temi della sua nuova fede e trovare, nonostante la continua insoddisfazione dei risultati, la verità dei suoi principi agenti nella storia umana, il Manzoni insoddisfatto da tutti quei fallimenti, ma ancora totalmente immerso nello studio della storia, a causa del lavoro intenso sull'*Adelchi* e sul *Fermo e Lucia*, si converte allo storicismo e si mette a riscrivere completamente il romanzo.

E le prove di questa conversione vanno cercate nel romanzo, perché altrove e in altri tempi il Manzoni fu molto restio a discuterne, perfino col Fauriel che

pure aveva contribuito più di ogni altro a spingervelo¹⁰. Il romanzo quindi va letto con mente aperta, libera dalla solita immagine pregiudiziale del Manzoni poeta della Provvidenza. Perché nel romanzo il Manzoni non si atteggiava certo a poeta della Provvidenza. Al più si potrebbe argomentare che egli sia il poeta di chi crede nella Provvidenza, ma né più né meno di quanto sia il poeta di chi non crede nella Provvidenza, o di chi costituisce un vero e proprio insulto alla fiducia nella Provvidenza, come quel don Abbondio che non mostra mai di possedere un granello di fede nella Provvidenza, ma poi alla fine del romanzo ci dà quella banale interpretazione provvidenziale degli effetti della peste, quando la paragona ad "una scopa" che "ha spazzato via certi soggetti, che, figliuoli miei, non ce ne liberavamo più" (cap. 28).

Non possiamo insomma continuare a chiamare l'autore il poeta della Provvidenza e dire allo stesso tempo che questo insulto alla fede nella Provvidenza che è don Abbondio è magari la figura più riuscita del romanzo, e, peggio, quella che riscuote tutta l'umana simpatia del suo autore, come hanno fatto vari critici prima e dopo l'inconsulto saggio di Moravia¹¹. O poeta della Provvidenza o poeta della storia, da quando pone mano alla stesura finale del romanzo. Non si può continuare a chiamarlo tutti e due.

Poeta della storia come mistero di contraddizioni, essendo essa il campo in cui l'uomo esplica il suo libero arbitrio. Lo storicismo a cui perviene il Manzoni non è deterministico, come invece Fausto Ghisalberti vorrebbe leggere nella tesi del Derla¹², e non fa a pugni con le sue convinzioni religiose. Il nuovo concetto manzoniano vede la storia come una tela composta di azioni individuali che, nonostante l'enorme spinta esercitata dalle innumerevoli azioni che le hanno precedute, sono motivate individualmente. Il valore di ciascuna azione e la conseguente responsabilità individuale è il tema centrale della vita umana e della storia. L'uomo nella storia è un attore per lo più cosciente delle possibilità e delle conseguenze delle sue azioni (e lo scrittore può permettersi di farsene giudice appunto in vista di tale responsabilità), agisce "in un mondo . . . fatto da lui medesimo" (Derla 19). L'esperienza umana che può interessare lo scrittore è tutta nell'esperienza storica, è il suo tema eterno e sempre nuovo, specialmente il "tema della responsabilità" umana. Il "mistero della storia" non è più un "mistero divino, bensì umano" (Derla 98), il mistero del "guazzabuglio del cuore umano". Questa "conversione al realismo storico . . . su di un piano ancor più concreto e produttore che non quello dell'astratta speculazione teologica, imprimerà alla religiosità del Manzoni la sua fisionomia definitiva" (Derla 102). Invece di tendere alla speculazione astratta come aveva fatto nelle opere precedenti, il Manzoni del romanzo vuol giungere alla comprensione ed al giudizio esclusivamente dall'interno della storia stessa, non più dal di fuori in un ordine idealistico, "dalla prospettiva finalistica del pensiero teologico" (Derla 10), vuol cogliere cioè il significato degli eventi storici da un punto di vista relativistico e problematico.

Durante il processo di preparazione del romanzo si fa strada nella mente dello scrittore l'idea che anche se la storia avesse due autori, l'uomo e Dio, l'uomo

potrebbe capire le finalità umane, ma solo tentar di indovinare quelle divine e cercar di indovinare non costituisce "scienza nuova" o vecchia. E a parte il fatto della inscrutabilità di un eventuale piano divino, perché ci sarebbe dovuto essere bisogno di un piano divino al di là di quello elementarissimo della salvezza di ciascun individuo: il conseguimento da parte dell'uomo dell'eredità, qualsiasi, che Dio gli tiene in serbo dall'eternità nonostante i suoi falli? Che è dopotutto il solo disegno necessario, anche dal punto di vista dell'ortodossia cattolica, per preservare la presenza nella storia di una finalità metastorica. Che altri piani occorreva affibbiare a Dio? Tutto il problema della trascendenza, cioè, poteva essere ignorato dall'autore del romanzo storico come lo era dallo storiografo, se invece di voler divinare un ideale piano provvidenziale egli si fosse accontentato di scrivere la storia dell'attività umana, inclusa quella in cui l'uomo mette in pratica la sua fede religiosa, risponde alla chiamata ad una salvezza trascendente. La storia diventa storia di azioni individuali, imprevedibili, irreversibili, le cui conseguenze si riversano su tutte le azioni che tengono loro dietro. L'uomo può vedere la mano di Dio nella storia, ma essa c'è solo se rispondendo alla chiamata ad una salvezza trascendente ve la pone l'uomo stesso. Solo in questo contesto la visione teologica e teleologica del Manzoni cattolico sarebbe potuta sopravvivere al fianco della sua visione storicistica senza contraddirla, e non più come tesi da dimostrare, come la vedrà il De Sanctis ("mettere in azione quella morale cattolica" 266), né essa potrà più dettare la struttura del romanzo, come la visione cattolica dantesca aveva informato la struttura della *Divina commedia*.

Non si può scambiare il concetto provvidenziale della storia che i secenteschi protagonisti del romanzo professano per la visione storicistica dell'autore. Il quale non si identifica con nessuno di loro. Infatti la stessa varietà sia del loro concetto della storia sia del modo con cui traducono in comportamento le loro convinzioni è indice della visione della realtà del Manzoni, storicistica prima che cattolica. L'autore si concentra ormai sulla ricreazione della vera condizione dell'uomo entro la storia, naturalmente riconoscendo che la presenza o assenza nell'individuo di determinate convinzioni religiose e morali fanno parte di essa condizione storica.

L'umanità del romanzo patisce soltanto le conseguenze dovute al possesso delle doti proprie dell'umana famiglia: da una parte l'intelligenza ed il libero arbitrio che distinguono l'uomo dagli esseri inferiori e gli permettono la scelta del bene e del male, e dall'altra la sua mortalità. Se l'uomo è stato creato da Dio libero e mortale, Dio sarà la causa "ultima" dei mali della vita e della storia; ma la responsabilità specifica e immediata non è sua. Nella storia, posto che egli esista fuori di essa, Dio non s'intrude né a mandare la peste né a compiere il bene e il male; l'uomo lo compie, libero com'è di fare l'uno o l'altro, costretto com'è a scegliere l'uno o l'altro, ma non certo l'uno piuttosto dell'altro. Quel che importa ora al romanziere è l'idea storicistica del valore e dell'irreversibilità della singola azione umana. Il primo uomo che scelse di fare il male ha dato inizio ad una reazione a catena, alla lotta dell'umanità tra l'ingiustizia e l'oppressione da una parte e la fratellanza e la giustizia dall'altra.

E nel romanzo, sia detto una volta per sempre, Dio non interviene a distribuire premi e castighi in qualche maniera visibile che possa interessare lo scrittore rispettoso della verità storica. Il cattolico Manzoni avrà certamente creduto che Dio l'avrebbe fatto nell'al di là, ma per il Manzoni dei *Promessi sposi* l'al di là è una parte della storia umana inaccessibile, fuori del tempo, e quindi inincorporabile nel contesto storico in cui si devono immergere e di cui si possono servire lo storiografo e lo scrittore di romanzi storici. Solo il fatto che certi uomini sono convinti che Dio distribuisce premi e castighi in questa o nell'altra vita è un fatto storico che deve quindi interessare sia lo storiografo che lo scrittore del romanzo storico. Il quale, cercatore qual è della verità storica non può più proiettare nella storia una visione religiosa o teologica generalizzante, se la stessa realtà storica non gliela presenta. Ed è chiaro che nei *Promessi sposi* la storia non offre più questa consolazione al Manzoni, posto che gliel'avesse mai offerta durante la composizione delle opere precedenti. Ed egli non cerca più di proiettarvene una suggeritagli dalla tradizione cattolica. Invece si concentra sulla realtà delle responsabilità delle azioni individuali, considerando reali naturalmente anche le credenze dei suoi personaggi secenteschi in un mondo retto dalla Provvidenza "che non paga soltanto il sabato". Poiché, se un possibile disegno provvidenziale nella storia è inscrutabile, e quindi esterno al campo di interesse sia dello storiografo che dello scrittore di romanzi storici, le credenze e miscredenze dei protagonisti della storia sono parte della storia, soprattutto quando influiscono sulle loro azioni. Non importa se quelle credenze sono vere o false. L'esistenza di Dio ha che fare con la storia che deve interessare lo storicista non perché sia vera o falsa, ma perché la storia vien fatta da gente che agisce in un modo piuttosto che in un altro proprio perché crede o non crede in Dio. L'esistenza o meno, cioè, di un piano provvidenziale non è rilevante nei riguardi della verità storica, ma la credenza dei protagonisti della storia nell'esistenza di un piano provvidenziale lo è, soprattutto quando essi si comportano secondo i dettami delle loro credenze (p. es., Renzo che compie atti di generosità perché crede che "la c'è la Provvidenza"; don Abbondio che agisce da codardo perché pensa che "quando mi fosse capitata una schioppettata nella schiena, Dio liberi! l'arcivescovo me la leverebbe?" né naturalmente gliela levarebbe la Provvidenza).

Questi protagonisti a volte sono convinti di vedere la mano di Dio nella storia. La vita stessa, se le si dà tempo, rimedia molte cose, produce mutamenti, che possono sembrare l'opera di una giustizia superiore. Ma ne è soltanto l'apparenza. La vera causa è il tempo che produce il mutare e il morire delle cose. La fine della sofferenza di Renzo e Lucia potrebbe sembrare, e sembra a tutti, un premio divino, ma la sofferenza è stata tanto reale quanto immeritata, e la sua fine non ne abolisce la passata esistenza. Se alla fine i due sposi sono felici, essi lo sarebbero potuti essere fin dall'inizio. Se ora la loro felicità potrebbe essere più intensa date le prove passate, essa sarà però inevitabilmente anche più breve di quello che sarebbe potuta essere. E quale ricompensa viene assegnata a Padre Cristoforo e agli altri uomini meritevoli? Il santo frate è contento di morire nel Lazzaretto

(“di finire i miei giorni al servizio del prossimo”), ma ci muore né più né meno di don Rodrigo. Cioè i cambiamenti che il tempo comporta sono premi e castighi solo soggettivamente, cioè nella mente di chi li vede come tali, di chi cioè li considera causati dalla Provvidenza (la cui azione nel romanzo, quando ci si pensasse bene, necessita di correzione drastica nell'al di là, visto come lascia le cose in questo mondo). Per non parlare poi dell'idea che dei premi e castighi della Provvidenza si fa, come s'è accennato, il personaggio che nel romanzo non ha mai mostrato alcuna fiducia in essa, don Abbondio, per il quale le morti prodotte dalla peste (specialmente di don Rodrigo, ma senza dubbio anche di Padre Cristoforo) sono state senz'altro opera della Provvidenza, che ha spazzato dalla scena tutte le teste calde, i piantarogne, inclusa la sua servente, mentre ha lasciato lui illeso, dato che lui ha sempre badato ai fatti suoi. Manzoni, dando voce alle teorie provvidenziali donabbondiane, vuol sottolineare la natura soggettiva di tutte le teorie provvidenziali e dirci che sono i mutamenti prodotti dal passare del tempo e dalle scelte umane a dare ai suoi personaggi (non più a lui, di certo) l'illusione che l'armonia che una iniziale ingiustizia aveva rotto sia stata finalmente, se non completamente, ristabilita da una giustizia superiore.

Altre osservazioni ed altre prove dall'interno del romanzo sarebbero da addurre a sostegno dell'approdo storicistico manzoniano, a cui tuttavia in questa sede è giocoforza accennare soltanto. Per esempio questa visione della storia in cui un'eventuale presenza provvidenziale non può essere che di carattere soggettivo, che c'è solo se l'uomo ce la mette, è congruente con l'idea per nulla eterodossa (a cui Manzoni s'è dovuto arrendere nel suo studio della storia e quindi nella sua conversione storicistica) che l'intervento di Dio nella storia è enormemente limitato, deciso *ab aeterno*, e non un fenomeno di spicciola pratica quotidiana: dalla imperturbabilità della sua eterna dimora, sempre attraverso il “Verbo”, Dio causerebbe con la creazione e la fine del mondo l'inizio e la fine del tempo storico, mentre l'incarnazione del Verbo costituirebbe un intervento nel bel mezzo del tempo storico, che dura però solo trent'anni, dopo di che inizierebbe il regno dello Spirito, di quello Spirito che separatamente non esiste forse neanche in seno alla Trinità, e che in questo mondo esisterebbe solo in chi vive lo spirito del cristianesimo, in chi agisce nella storia, come si vede nel romanzo, secondo le proprie convinzioni cristiane, creando cioè un intervento “divino” nella storia ma per tramite esclusivamente umano, un intervento provvidenziale, cioè causato, per restare al romanzo, da chi crede nell'intervento provvidenziale.

Altra osservazione a cui è giocoforza qui accennare soltanto è che il tipo di storicismo cui arriva il Manzoni è più oggettivo di quello crociano, il quale consisterebbe nel saper vedere gli avvenimenti del passato attraverso l'esperienza di ciò che quel passato ha prodotto nella storia seguente fino a noi (Napoleone che sarà stato un despota ma che per l'occhio dello storicista è il propagatore dei principi rivoluzionari per l'Europa—come esemplificano i divulgatori), uno storicismo aiutato dal senno di poi e che può essere distorto da un condizionamento politico ideologico (l'interpretazione storicistica del marxista che vede in quel Napoleone

il rivoluzionario potrebbe fare a pugni con l'interpretazione storicistica del liberale che potrebbe vedere in Napoleone colui che fece far marcia indietro alla storia, o almeno a quei monarchi illuminati che avevano iniziato il periodo delle riforme, le quali per il liberale sono le sole cose veramente rivoluzionarie). Lo storicismo del Manzoni nel romanzo è precrociano, più oggettivo e radicale, più vichiano: egli è più interessato a dirci come gli uomini del Seicento vedono ed interpretano la loro storia, perché la loro interpretazione è parte di quella storia, e la rappresentazione della storia del Seicento dev'essere rappresentazione della medesima e non una sua ricostruzione in chiave ottocentesca. Lo storicismo del Manzoni nel romanzo è più meineckeano. Meinecke, come dice Umberto Pirotti citando *Die Entstehung des Historismus*¹³, definiva lo storicismo come "sostituzione di una visione generalizzante delle forze storico-umane con una visione individualizzante." Manzoni si emancipa "dalla prospettiva finalistica del pensiero teologico" (Derla 10), dalla sua visione generalizzante, e si converte all'idea dell'individualità e dell'irreversibilità dei fenomeni storici.

Altra prova cui possiamo solo accennare e che costituisce la conseguenza più ovvia di questo storicismo è la tecnica espositiva usata nel romanzo. A parte le parentesi in cui l'autore confida al suo lettore le sue impressioni personali, cosa che per quanto frequente egli fa sempre mettendocene sull'avviso attraverso l'adozione di un tono scherzoso, ironico (non ci sono eccezioni a questa regola), Manzoni cerca sempre di farci osservare la realtà attraverso gli occhi e i sentimenti del suo personaggio. Il quadro d'apertura e gli avvenimenti del primo capitolo, per esempio, son visti attraverso gli occhi e l'animo di don Abbondio; il quadro della campagna autunnale nell'ora mattutina fra Pescarenico e Olate o i luoghi e gli eventi attorno e dentro il palazzotto di don Rodrigo sono visti attraverso gli occhi e l'animo di fra Cristoforo; il quadro dell'addio ai monti attraverso gli occhi e l'animo di Lucia; la rivolta di Milano attraverso gli occhi di Renzo, finché non ci si stacca da lui e si sale nel palazzo del vicario di provvigione (inizio cap. 13) ad osservare l'appressarsi della minaccia attraverso gli occhi e l'animo di lui, per poi scendere di nuovo in piazza ad osservare il resto degli avvenimenti della giornata attraverso quelli di Renzo. È pure attraverso gli occhi e l'animo di Renzo che osserviamo la campagna desolata, la Milano della peste, le scene del Lazaretto, la vigna di Renzo, non attraverso l'azione correttiva, demiurgica dello scrittore giudicante da una posizione etica metafisica, come vorrebbe Bàrberi Squarotti¹⁴. Ci si trova cioè davanti a un Manzoni in cerca dell'oggettività più assoluta, che vuol indicare chiaramente la separazione che egli stabilisce tra il sentimento che lo spettacolo umano produce sulla sensibilità ottocentesca del narratore e il sentimento che gli avvenimenti producono sulla sensibilità secentesca dei protagonisti, il quale solo va considerato parte integrale della storia stessa. Ciò a cui il Manzoni non arriva ancora, in cerca di questa oggettività storica, è l'impersonalità naturalistica. Mentre il Verga non solo cercherà di farci osservare la realtà esclusivamente attraverso gli occhi e l'animo dei suoi protagonisti, ma lo farà attraverso un linguaggio che vuol darci l'illusione di essere il *loro*

linguaggio, Manzoni riserva ancora all'abilità espressiva del narratore la coniazione del linguaggio, mettendoci spesso sull'avviso però che, se sta prestando ai personaggi la sua abilità espressiva, la sensibilità attraverso cui ci fa vedere le cose, i sentimenti che esprime non sono i suoi ma i loro (i suoi li tiene chiaramente separati e li esprime esclusivamente attraverso il ben noto filtro della sua famosa ironia).

L'osservazione della realtà storica insegna al Manzoni l'impossibilità di ogni utopia: l'uomo continua a possedere una carica sufficiente di egoismo e di ignoranza da renderlo incapace di prevedere tutte le conseguenze delle sue azioni, né più né meno del primo uomo che commise un'ingiustizia e diede inizio alla reazione a catena. Il tirannello locale don Rodrigo o il potentissimo ministro di stato spagnolo, il conte Olivares, non si soffermano a misurare tutte le conseguenze delle loro decisioni, di rapire Lucia o di mandare un esercito di Lanzichenecchi in Italia "per quei quattro tetti di Casale"; ma le conseguenze ne sono l'esilio, la peste, la fame, le morti; e la responsabilità ultima è loro e non d'altri. Come già la fame nel Milanese era stata dovuta esclusivamente all'incompetenza e all'inazione dei governatori di Milano. Dio e la Provvidenza non c'entravano affatto, checché ne pensasse la gente d'allora. Manzoni ce la mette tutta, pagine su pagine, per documentare la responsabilità dei pubblici ufficiali di fronte a calamità tanto enormi da poter sembrare dovute a cause sovrumane. Ed è perciò che le pagine di documentazione storica, le gride, i rapporti, le citazioni dal Ripamonti sono indispensabili, e non nocive, come spesso hanno lamentato i critici, all'espressione del significato del romanzo.

L'osservazione della realtà storica ha pure insegnato al Manzoni che l'uomo oltre che ignorante ed egoista è anche testardo. Solo quando paga di propria tasca gli sbagli suoi o degli altri, cioè quando soffre, sembra più disposto a valutare le conseguenze dell'egoismo e a decidere di mutar condotta, fare cioè l'esperienza di una di quelle conversioni che di solito nel Manzoni sono causate dalla "provvida sventura", cioè da un soffrire illuminato da una scintilla di fede e di umanità¹⁵.

E se mai possa sembrare che alla fine del romanzo il Manzoni ha scovato ancora una volta la presenza di uno schema paradigmatico nella storia degli eventi da lui presentati, non si ignori che non si tratta di un piano provvidenziale di origine metafisica o da lui sovrapposto soggettivamente agli avvenimenti storici, ma di una semplice estrapolazione attuata sul loro limitato campo di esperienza da quelli dei suoi personaggi che nutrono una loro fede soggettiva nella Provvidenza: che quelli che credono alla Provvidenza, specialmente se si comportano secondo la loro fede, sembrano meglio capaci di sopportare le sofferenze che la vita loro riserva, di superare il male, di vivere meno disperati ed infelici dei non credenti; anche se sono gli oppressi, sembrano spesso meno infelici dei loro oppressori, e sembrano più capaci di volgere la loro sofferenza in un'esperienza maturante, in una conversione dell'anima e della mente. E, comunque, nel proporre la possibilità di riconoscere questo fenomeno come un paradigma nascente dagli stessi eventi storici da lui narrati, il Manzoni vuol essere tanto cauto, tanto

esitante, da preferire che siano i due intellettualmente umili protagonisti della storia, Renzo e Lucia, a proporlo come una *loro* scoperta, anche se lui aggiunge che l'umile verità da loro scoperta gli par contenere "il sugo di tutta la storia".

Rutgers University

Note

¹Alessandro Manzoni, *Tutte le opere di A.M.*, a c. di A. Chiari e F. Ghisalberti, 2.3: 757.

²Cfr. *Carteggio* a c. di G. Sforza e G. Gallavresi, 1:547. Ed "Appunti per lo *Spartaco*", in *Tutte le opere* 1: 785-96, 1104-14; ed in *Tragedie*, a c. di G. Bollati, 255-62.

³*Lettre à M. C****, in *Tragedie* 311; il testo con ottime traduzioni a fronte si trova anche in A. Manzoni, *Tutte le opere*, Roma, Avanzini e Torraca, 1965, e *Opera omnia*, vol. 6.1, *Scritti di estetica*, Milano, Paoline, 1967.

⁴Lettera del 29 gen. al Fauriel, in *Tutte le opere*, a c. di A. Chiari e F. Ghisalberti, 7.1: 227.

⁵*Tutte le opere*, a c. di A. Chiari e F. Ghisalberti, 7.1: 244-45.

⁶*Tutte le opere*, a c. di A. Chiari e F. Ghisalberti, 2.3: 5.

⁷*Tutte le opere*, a c. di A. Chiari e F. Ghisalberti, 7.1: 270-71.

⁸Le debolezze osservate e criticate da Manzoni in Walter Scott e soprattutto in *Ivanhoe* (cfr. *Tutte le opere*, a c. di A. Chiari e F. Ghisalberti, 7.1: 245).

⁹Per la distinzione fatta dai critici nell'opera dello Scott tra i romanzi scozzesi, i migliori secondo i più, e i romanzi storici, le opere peggiori, scritte quando l'autore aveva disperato bisogno di soldi, si veda, ad es., David Daiches, "Introduction" a Walter Scott, *The Heart of Midlothian*, New York, Rinehart, 1948, p. v.

¹⁰E si pensi alle sconcertanti conclusioni raggiunte nel "discorso *Del romanzo storico*, steso infatti in forma definitiva verso il 1831" (Bertacchini 26), in cui a soli pochi anni dal romanzo riprendeva posizioni tanto rigide che in sede teoretica negavano la validità del romanzo "misto di storia e d'invenzione", ma soprattutto la poetica che aveva permesso la realizzazione di quel romanzo "unico" che è *I promessi sposi*.

¹¹Queste opinioni della critica manzoniana sono facilmente reperibili oggi che sono state pubblicate tante antologie della critica sulla scia di quelle del Caretti, *Manzoni e la critica* e *Manzoni: guida storica e critica*, quali G. Bàrberi Squarotti e M. Guglielminetti, *Manzoni: testimonianze di critica e di polemica* ed il voluminoso *Manzoni pro e contro* di G. Vigorelli; Moravia naturalmente si trova in *L'uomo come fine*, Milano, Bompiani, 1964, 303-43, e spec. 323-26.

¹²Rec. a Luigi Derla, op. cit., in *Giornale storico della letteratura italiana* 88, 143, 443 (3° trim. 1966): 450. La tesi del determinismo manzoniano è soprattutto stata sostenuta dal De Lollis come conseguenza diretta del thierrismo e del giansenismo che, secondo il critico, il Manzoni non abbandonerebbe mai; a proposito di che si vedano gli ultimi capitoli di *Alessandro Manzoni e gli storici liberali francesi della restaurazione*.

¹³München und Berlin, R. Oldenbourg, 1936, p. 2. Nostra è la traduzione del passo riportato da Umberto Pirotti, "Alessandro Manzoni e lo storicismo romantico," in *Dai*

dettori al Novecento. *Studi in onore di Carlo Calcaterra*, Torino, S.E.I., 1953, p. 231, e da Derla 10.

¹⁴La tesi dello Squarotti, totalmente opposta alla nostra, viene sviluppata soprattutto nei primi due capitoli, "La compensazione metafisica" e "La vigna di Renzo", in *Teoria e prove dello stile del Manzoni*, ed anche ne *Il romanzo contro la storia*.

¹⁵Diversamente da Chateaubriand che nel *Génie du Christianisme* (*Essai sur les révolutions. Génie du Christianisme*, a c. di M. Regard, Paris, Gallimard, 1978, p. 488), ritiene desiderabili e buoni il dolore e l'infelicità perché costituiscono il terreno su cui germoglia la virtù, Manzoni non ritiene desiderabile la "provvida sventura", anche se riconosce la quasi inevitabilità dell'umana sofferenza, che diventa provvida solo quando se ne esce migliorati; il che, come gli insegna la sua conoscenza della storia, non capita sempre. Per Manzoni, cioè, il male e il dolore, anche se inevitabili, non sono affatto necessari né alla conversione né alla vocazione alla santità.

Opere citate

- Asor Rosa, Alberto (a c. di). *Storia e antologia della letteratura italiana*, vol. 15, *Alessandro Manzoni*, a c. di Riccardo Merolla, Firenze, La Nuova Italia, 1973.
- Bàrberi Squarotti, Giorgio. *Teoria e prove dello stile del Manzoni*, Milano, Silva, 1965.
- . *Il romanzo contro la storia*, Milano, Vita e Pensiero, 1980.
- Bàrberi Squarotti, Giorgio, e Marziano Guglielminetti. *Manzoni, testimonianze di critica e di polemica*, Messina-Firenze, D'Anna, 1973.
- Bertacchini, Renato. "Lo svolgimento del romanzo storico nel primo Ottocento", *Cultura e scuola* 6.24, 1967, pp. 13-26.
- Caretti, Lanfranco. *Manzoni e la critica*, Bari, Laterza, 1969.
- . *Manzoni: guida storica e critica*, Bari, Laterza, 1976.
- De Lollis, Cesare. *Alessandro Manzoni e gli storici liberali francesi della restaurazione*, Bari, Laterza, 1926. Poi in *Scrittori d'Italia*, Napoli-Milano, Ricciardi, 1968.
- Derla, Luigi. *Il realismo storico di Alessandro Manzoni*, Milano-Varese, Cisalpino, 1965.
- De Sanctis, Francesco. *Manzoni*, a c. di C. Muscetta e D. Puccini, Torino, Einaudi, 1983 (1ª ed. 1955).
- Girardi, E. N., e G. Spada. *Manzoni e il Seicento lombardo*, Milano, Vita e Pensiero, 1977.
- Leone De Castris, Arcangelo. *Alessandro Manzoni tra ideologia e storicismo*, Bari, Adriatica, 1972.
- Manzoni, Alessandro. *Carteggio*, a c. di G. Sforza e G. Gallavresi, Milano, Hoepli, 1912.
- . *Opera Omnia*, 6.1 *Scritti di estetica*, Milano, Ed. Paoline, 1967.
- . *Tutte le opere*, a c. di G. Orioli, E. Allegretti, G. Manacorda, L. Felici, Roma, Avanzini e Torracca, 1965.
- . *Tutte le opere di A. M.*, a c. di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano Mondadori, 1 (1957), 2.3 (1964³), 7.1 (1970).
- . *Tragedie*, a c. di G. Bollati, Torino, Einaudi, 1965.
- Pomilio, Mario. *Il Natale del 1833*, Milano, Rusconi, 1983.
- Resta, Gianvito. *Manzoni storico e la critica*, Messina, Ed. Universitaria, 1963.
- Tellini, Gino. *Manzoni, la storia e il romanzo*, Roma, Salerno ed., [s.d.].
- Vigorelli, Giancarlo (a c. di). *Manzoni pro e contro*, 3 voll. Milano, I.P.L., 1975.

Manzoni on the Italian Left

A number of themes emerge in the history of Manzoni criticism which enable us to define a nucleus of problems that have a special relevance for the practical concerns of the political Left. By far the most important of these problems, historically speaking, regards Manzoni's attitude toward the popular masses. Much of the work of Italian Marxists on Manzoni consists of showing how the representation of social reality in *I promessi sposi* determines the ideological completeness of Manzoni's narrative system, and within this social reality the place of the humble believer is no doubt of crucial importance. The canonical text on this issue is Gramsci's. His notes have become the subject of a debate in which contending interpreters have sought to defend specific political positions.

Gramsci, we know, was passionately interested in the relationship between culture and society and, as we might well expect, this interest affected the way he discussed literature. Why is Italian literature not popular in Italy? Why do Italians show a definite preference for foreign authors? Gramsci's answer to these questions is consistent throughout the *Quaderni del carcere* and forms the basis for his critique of Manzoni. Simply put, "non esiste in Italia un blocco nazionale intellettuale e morale," and, therefore, there is no national cultural hegemony, which means that Italian intellectuals have failed to respond to the needs, aspirations and emotional make-up of the populace. As a result, the cultured classes exist detached from the people-nation; they produce a literature that—its esthetic qualities aside—is neither popular nor national and thus does not represent the collective social mind. On the other hand, the popularity of foreign novels and their continuing interest result mainly from the fact that the social and intellectual concerns they explore satisfy the people's real, psychological needs (*Quaderni* 1:334).

The issue for Gramsci is not whether works of literature contain an acceptable moral, religious or political ideology, but why they are read, to what degree and by whom. Gramsci knows that readers encounter literary works in particular social and historical contexts and that their response or interpretation is dependent on this fact. He also knows that the historical subject of Manzoni's novel is the "humble believer" who determines the work's potential audience by encoding within himself an image of the kind of human identity its author fosters and is seeking to diffuse. The incontestable fact that the poor in *I promessi sposi* occupy a central place in the action only tells us that Manzoni has acknowledged their importance for historical fiction. More important by far is Manzoni's "attitude" toward the poor: how he reacts to their presence in history.

It is on this point that Gramsci draws an important comparison between Manzoni and Tolstoi. Both are the authors of religious narratives, but while Tolstoi has a "democratic" understanding of the Gospel and views the populace as a genuine source of ethical and religious life, Manzoni is a product of the Counter Reformation: his Christian beliefs are a blend of "aristocratic Jansenism" and, with regard to the poor, "Jesuitic paternalism." In contrast to the candid and spontaneous wisdom expressed by Tolstoi's humble believers, which, according to Gramsci, illuminates the minds of the learned, Manzoni endows only his "great" characters with a profound inner being. Unlike Tolstoi, he does not share in the emotional lives of the poor and, removed as he is from their lot, he writes about them with ironic detachment. His fascination with them, his promoting them to the rank of protagonists in his story, are largely effects of his concern for historical verisimilitude. In other words, although Manzoni's humble believers are the novel's energizing force, they are for Gramsci subordinated to the problem of writing a historical narrative. Tolstoi's religious art, Gramsci implies, is therefore ultimately more "realistic" than Manzoni's for the simple fact that he considers the moral and historical questions as one and the same. The problem of representing God's presence in history becomes essentially for Tolstoi one of showing how God speaks through the poor. Manzoni, on the other hand, "è troppo cattolico per pensare che la voce del popolo sia la voce di Dio: tra il popolo e Dio c'è la chiesa, e Dio non s'incarna nel popolo, ma nella chiesa. Che Dio s'incarni nel popolo può credere il Tolstoi non il Manzoni" (*Quaderni* 3:1703).

It is noteworthy that Gramsci, in expounding his argument on the non-national popular character of *I promessi sposi*, will in another instance take the side of the political reactionary Filippo Crispolti against Angelandrea Zottoli, who in his *Umili e potenti nella poetica del Manzoni* (1931), was among the first of Manzoni's critics to pose the problem of the centrality of the humble believer in *I promessi sposi*. With Crispolti's article in hand ("Nuove indagini sul Manzoni"), Gramsci refuses to frame the question in the pure and simple terms of historical presence and esthetic focus because he recognizes the difficulty of uniting coherently Manzoni's choice of subject matter with the author's psychological posture toward the pure, reiterating his claim that Manzoni depicts his humble believers as being devoid of "vita interiore" and "personalità morale profonda": they—he quotes Crispolti—are "animals" and Manzoni treats them with the "benevolence of a Catholic society for the protection of animals." In sum, between Manzoni and his humble characters stands the Church which conditions an attitude not of equality but of benevolent condescension. In other words, Manzoni, in contrast to Tolstoi, is not concerned with the problem of uniting the great, the poor and the middle classes in a spectrum of human existence that is both national and popular, but rather that of representing the age-old struggle between the strong and the weak, with great complexity and on a large scale (*Quaderni* 2:895-96).

However destructive and incontrovertible, Gramsci's criticisms of Manzoni articulate a problem fundamental to the most basic comprehension of *I promessi*

sposi: the question of ideology – what kind of understanding of people and history does the novel express and promote by virtue of its form; what logic of history, class affiliation and biography produces the sequence of events, the characters and their authorial interpretation. For the non-militant, academic Marxist, Manzoni's detachment from the sentiments of the humble may prove to be a moot point, yet it is nevertheless an effect of the author's ideology that cannot be denied or ignored, except with the most astute of exegetical strategies. By this I do not mean that Gramsci's critique of Manzoni is wholly correct, or that its inferences constitute stable meanings indispensable to subsequent Marxist interpretations. Underlying Gramsci's judgments is the simple question "for whom has Manzoni written" and "what framework of assumptions do the author and his audience share." His notes single out an important symptom of a determinate structure, which specifies a particular ideological orientation; it imprints Manzoni's work with a cultural attitude and thus displays it as a social practice. By identifying Manzoni's posture toward his humble characters as "benevolently condescending," Gramsci shows what its practical social uses might be.

What is furthermore inferred by Gramsci's notes is that Manzoni's emotional detachment from his humble characters helps realize a historical narrative in which poetry and history remain distinct. In order to foreground history, Manzoni had to present a source of probability that was specifically historical, and that he did by representing the society, language and events of the Seicento. The effect he promotes through his attitude toward the poor is also largely historical. The unlettered or semi-literate Christians he depicts lived in a world which was that of the Church, and, as there were transcendent reasons for titles of nobility, the humble believer too had his *raison d'être*. Within the divine plan, he was, according to seventeenth-century religious preachings, an object to be fathered by the great and the rich on whom, in the ideal pre-bourgeois Christian social order, his subsistence depended. Gramsci, of course, was not concerned with the degree to which historical probability in *I promessi sposi* becomes structurally prominent. It was sufficient for him to point out why the novel had never become truly popular and why it did not represent a national consciousness.

The question of "national consciousness" is central also to the second most influential of Marxist texts on Manzoni: namely, the pages Georg Lukács devotes to *I promessi sposi* in *The Historical Novel*. But the perspective Lukács deploys is radically different from Gramsci's, although, as we shall see, not necessarily incompatible. As a study of genre, Lukács' work demonstrates how the "historical spirit" and the novel interact to portray the "totality of history," and, particularly, how in the historical process the past becomes a necessary precondition for the present. Unlike Gramsci, who theorized the causes and conditions of the lack of a national cultural unity in Italy, Lukács takes as his starting point the "objective unfavorableness" of Italian history. In his view, Manzoni's purpose was to write a novel which would "rouse the present," and "which contemporaries would experience as their own prehistory" (70). Lukács leaves untouched the social iden-

tity of those contemporaries and, therefore, the meaning of their sense of history's "objective unfavorableness" in relation to the cultural projects they sought to promote. It is thus possible for Lukács to frame the question of "national consciousness" in universal terms, declaring that Manzoni's historical subject was "the critical condition of the entire life of the Italian people resulting from Italy's fragmentation" (70). Gramsci, by contrast, viewed Manzoni's way of rewriting history as a symptom of that very problem of disunity.

In specific terms, Lukács argues that what appears to be at the literal level the simple story of the "love, separation and reunion of a young peasant boy and girl" is symbolic of the "general tragedy of the Italian people in a state of national degradation and fragmentation" (70). The actual historical experience of Renzo and Lucia becomes the allegory of the master narrative of Italian history itself. The novel's actual historical events, for Lukács, are significant insofar as they are figures of a general truth: "the tragedy of the Italian people as a whole." By attributing to the novel a fundamentally allegorical character, Lukács does not run the risk of reducing it to a kind of abstract cause, simply because the history he refers to represents the *natural* condition of an entire humanity. His essential point is, then, that the sameness and immobility, characteristic of Italian history, could only be incorporated in one, grand totalizing scheme, in *one* novel, superbly original and historically profound, yet—for the concept of history it embodies—unable to capture the historically typical in a way comparable to Walter Scott: "Despite all the human and historical authenticity, despite all the psychological depth which their author bestows on them, Manzoni's characters are unable to soar to those historically typical heights which mark the summits of Scott's works" (71).

This brings us to the most important and suggestive point of Lukács' interpretation, one that presents the basic elements of the ideological question in Manzoni, which could not be classified simply in terms of the then current meanings of "conservative," "reactionary" or "liberal." Lukács' observations are important because they apprehend the contradiction underlying Manzoni's historical perspective, the same contradiction that is transformed into "history" in *I promessi sposi*: they show that, while Manzoni writes Italian history by depicting a "concrete episode taken from Italian popular life," he equates that history with a state of being—eternal, absolute, unchangeable and exemplary.

Lukács' discussion of Manzoni, although brief, is acute. For, after he has identified the process by which "history" becomes equated with "eternity" and the "humanity" of Manzoni's popular characters with "nature," he can then point to the absence in *I promessi sposi* of a "world-historical atmosphere" which "manifests itself in a certain limitedness of human horizon on the part of his characters" (71). The fate of Lucia, he argues, "is really no more than an externally menaced idyll, while an inevitable pettiness attaches itself to the negative characters of the novel." The crucial effect of such a mode of representation is that it does not "reveal dialectically the historical limits of the whole period." The romance codes which

Lukács refers to function to disrupt the historical process, causing it to become, paradoxically, the *destiny* of Italian history, and, therefore, the novel as the novel of that destiny.

In a general sense, Lukács' perspective indicates that the symbolic lives of Manzoni's characters, in spite of their well-depicted "class-conditioned psychology," prevent them from becoming truly "historically typical": they fail to represent salient aspects of a particular historical milieu. This issue may be seen to involve also Gramsci's criticisms of Manzoni, whose principal fault was found in the lack of genuine sympathy toward his popular characters. Questions about a writer's attitude toward his characters are ultimately questions about what he thinks his characters should be. But the subject itself of historical fiction poses obvious limits to the free reign of fantasy, for it demands that a certain historical probability or verisimilitude be respected in the creation of representative individuals. Gramsci believed that Manzoni's Catholicism caused him to repress his characters' historical individuality. He saw it, moreover, as the generative force behind an irony rooted in the transcendental norm of Divine Providence. Hence, for Gramsci, Lukács' concept of a master narrative at the base of Manzoni's popular story leads inevitably to the impoverishment of actual historical experience. In Gramscian terms, reality, through Manzoni's allegorical rewriting, becomes then divested of its revolutionary potential. Put differently, Lukács' reading of *I promessi sposi* could be said to provide a philosophical framework for understanding Gramsci's criticisms, because the contradictory historical process he defines within the novel can, concretely speaking, only derive from the impulse on Manzoni's part to reconcile two opposing social ideologies: while Manzoni predicts a new society based on reason and human industry as a means of overcoming the backwardness of Italian culture, he also regulates the social and political stimulus by keeping that society within the boundaries set by a transcendent and absolute religious norm. These, in sum, are also the terms of Gramsci's general portrayal of a Manzoni in whom we find elements that are "technically bourgeois" next to the many visible marks left on his Catholicism by the Counter Reformation.

Whether or not the attitudes and observations just discussed meet the needs of a modern criticism, they draw their strength from the stimulus they provide and also from the number of critical problems they bring to light. Especially important to subsequent Marxian approaches to Manzoni is that associated with his social ideology. During the sixties, the Manzoni debate on the Left centered largely around the question of how to define his "bourgeois attitudes": the extent to which they were in fact "bourgeois" and their specific features.

The contending interpretations of this period may be reduced to two fundamental positions. The first, argued by Natalino Sapegno, advocates a return to De Sanctis' idea of a "democratic" Manzoni who, in consolidating the "real" and the "ideal," "poetry" and "history," offers the most highly developed model of the bourgeois outlook. In an attempt to temper Gramsci's judgments, Sapegno updates De Sanctis by maintaining that Manzoni's critique of tradition meets the

needs of a progressive bourgeois ideology: "De Sanctis aveva giustamente messo in rilievo la novità dell'opera del Manzoni, in quanto essa si poneva e aveva coscienza di porsi in contrasto con tutta la tradizione precedente, petrarchesca e aulica; aveva pertanto sottolineato il senso profondo della sua poetica realistica, in quanto esigenza e proposta di soluzioni narrative, e cioè antiliriche e prosastiche, e di un linguaggio popolare. In questo senso, Manzoni era per lui lo scrittore moderno per eccellenza, il rappresentante più insigne della cultura borghese uscita dalla rivoluzione, quello che meglio di tutti rispecchiava in sé l'equilibrio e l'umanità di quella cultura."¹ For Sapegno the motivating force behind *I promessi sposi* is a conception of socio-political unity based on Christian principles of human equality. In this sense, Manzoni's choice of humble characters as the story's protagonists, which marks a reversal of traditional esthetic hierarchies, situates him squarely on the side of historical progress.

Two themes of this argument are noteworthy: 1) Manzoni's "bourgeois" perspective is totally compatible with Christian principles which in fact constitute its foundation, and 2) the humble and popular masses, or proletarian strata of society, as represented in the novel, are one and the same. The former is a notion which will draw together otherwise disparate points of view, while the latter will be called immediately into question.

Against this latter assumption and against the general notion of Manzoni as a "progressive bourgeois" Gian Franco Vené argues the opposite case: that Manzoni's strong bourgeois convictions prevent him from creating humble characters who are veritable representatives of the popular masses, that Renzo and Lucia, from the standpoint of class affiliation, are not "common people" but "petty bourgeois." This also involves showing that, in representing the great and the powerful, Manzoni, at the same time, sets forth universally valid ethical standards that go beyond class interests. Furthermore, Vené sees at the thematic center of *I promessi sposi* not the poor and the humble but rather the great and the powerful, whom Manzoni depicts as morally superior. He also argues that the new, categorically egalitarian, bourgeois morality reflected in the novel is in fact the morality of its "powerful" figures, of the Cardinal and the Innominato. Vené provides an adequate historical grounding for his argument, showing that in Italy, in contrast to England and France, bourgeois economic interests were shared by an aristocracy which not only accepted but also worked to foster its own *em-bourgeoisement*. For Vené, then, Manzoni had no intention whatsoever to oppose aristocratic and middle class values. His cultural project, on the other hand, was to etch out an ideal of Christian virtue and of moral nobility which he hoped would become in the end the virtues of society. From the standpoint of practical politics, this plan did not entail passing the reigns of power from one class to another but restoring degraded values according to a process that was both "revolutionary" and "conservative": "Rivoluzionario nel senso che per la prima volta per società si intende l'insieme di tutti gli uomini; a tutti gli uomini i nuovi principi debbono sapere porgere il loro aiuto; conservatore nel senso che si cerca di

trasferire nella nuova concezione della società una aristocrazia rinsanguata, despositaria di certi valori morali che non sono di tutti, né da tutti raggiungibili" (120).

So, according to Vené, Manzoni sees the relationship between the great and the humble to be essentially of a functional type: one that enabled the middle class to continue ruling and, in order to safeguard its hegemony, to evolve in the direction of proletarian interests. Finally, these ideological tactics are for him thoroughly consistent with the rise of the bourgeoisie in Italy: "Né servilità né dominazione: questo è il messaggio che i vati della borghesia inviano alla società. Libera e responsabile emancipazione di ogni individuo: è lo stesso messaggio che gli economisti inviano ai detentori del capitale ancora troppo legati alla tradizione delle concessioni monopolistiche; ed è la stessa premessa teorica che gli intellettuali intendono rivolgere al popolo" (108-09).

Although with Vené we have a rather persuasive argument against Sapegno's notion of a "democratically progressive" Manzoni, the argument is not entirely convincing, because (like the one it opposes) it cannot resolve the contradiction posed by the novel's ending. What, in sum, do we make of Lucia's antibourgeois questioning of Renzo's newly acquired secular outlook? Can experience transmit the requisite knowledge for making people self-sufficient? And Lucia's ultimate reliance on God, taken by the narrator as the story's essential meaning—how is this consistent with bourgeois morality? It must be—Vené concludes—that Manzoni himself did not believe that the beneficent intervention of extraordinary individuals, such as the Cardinal and the Innominato, could suffice to bring about social change and thus regulate society according to right moral principles.

If Vené brings much sceptical doubt to bear on the notion of Manzoni as a "progressive bourgeois," he does so in a way that separates the author's social ideology from its esthetic realization. A more substantial criticism of the De Sanctis-Sapegno thesis, and one which is unmistakably more militant since it seeks to reveal both the ideological and esthetic limitations of *I promessi sposi*, comes interestingly not from the Marxist camp but rather from Alberto Moravia, a literary intellectual who can be best described as "radical bourgeois." What Moravia fastens onto in *I promessi sposi* is Manzoni's "arte di propaganda" which—he remarks—in its effort to produce a kind of "realismo cattolico," anticipates the tactics to be later deployed by Socialist realism (307-08). Polemics aside, Moravia's argument may be read as an attempt to explode the myth of a "bourgeois" Manzoni and the value of his critique may be located precisely in his endeavor to call attention to the political, social and esthetic conservatism mirrored in the novel. Briefly, Manzoni, according to Moravia, has not written a bourgeois novel, but one of Catholic propaganda. He goes on to formulate the relationship of esthetics to politics in *I promessi sposi* as follows: instead of confronting his own time, Manzoni chose to write a historical novel about an episode in the seventeenth century in order to justify "forcing" all of Italian reality into the ideological frame of Catholicism. Manzoni's own age did not permit him to write a novel that was

both Catholic and universal; so he looked back to a time when Catholicism and reality were identical, in which the forces hostile to Catholicism could not claim to be positive either historically or esthetically, in which propaganda was poetry and poetry was propaganda. For Moravia, Manzoni's ideology conforms to the Catholic interpretation of life, which has many affinities to the kind of social and political rule fostered by Italian Christian Democracy in the fifties and early sixties.

The problem as Moravia poses it is this: Manzoni does not create his ideology as do, say, Stendhal and Dostoevsky, but rather accepts the preexisting ideology of the Catholic Church. He thus adopts an attitude toward the lower classes which—to echo Gramsci's charge—is notably condescending. At the same time, because he is an accomplished artist, he realizes the art of propaganda in a genuinely poetic way, one which produces a vision of reality antithetic to what were the dominant, bourgeois aspirations of his time, so convincingly expressed in the works of his great European contemporaries.

Moravia's criticisms of Manzoni are developed on a higher level by Guido Bollati in the essay "Un carattere per gli italiani" (1: 987-97), which likewise addresses the question of Manzoni's antibourgeois ideology. However, for Bollati there is no distinction to be made between Manzoni the Catholic propagandist and Manzoni the literary artist, because both of these activities are, in his view, to be subordinated to the author's function as an ideologue. By focussing on Manzoni as a moralist and political thinker, Bollati is able to examine his writings against the background of similar ideological projects at work in post-Restoration Italy. Manzoni occupies a central place in the strategies deployed by the wealthy Lombard landowners in the creation of an independent national state. On the other hand, his work also reflects an entire constellation of themes, which, in one form or another, have dominated bourgeois anti-capitalism: namely, the tendency manifest in certain sectors of the European bourgeoisie to keep in check the democratically progressive impetus provided by the French Revolution. For Bollati these operative concepts constitute the aporia or self-engendered paradox to be found at the ideological base of the Risorgimento: "La sfasatura anacronistica tra i due momenti non ammette, secondo logica, alcuna soluzione intermedia: si tratta o di incanalare la rinascita italiana in un solco di progresso radicale, mettendolo in sintonia con quella spinta rivoluzionaria; o di coordinarla alla spinta opposta, anche a rischio che in ragione dell'arretratezza italiana il progresso di emancipazione ne risulti rallentato fino al limite di un accantonamento, di attesa indefinita" (988). Confronted with such an impasse, Bollati's Manzoni has chosen to subordinate the local and immediate political problem to the more general concern of preserving and restoring in the modern age the society of Christian humanism which the utilitarian reasoning at the basis of the French Revolution threatens to destroy.

At this juncture in Bollati's argument, the positions set forth by Gramsci and Lukács become truly operative. Having singled out in *Le osservazioni sulla morale cattolica* the passage where Manzoni places in opposition Christian ethics and

utilitarian political reasoning, Bollati shrewdly points out how Manzoni's choice of renouncing politics for Christian principles blocks off in an eternal and unchangeable historical frame a kind of "conservative Utopia." Here the only desirable change is that which leads from universal warfare to the universal benevolence of a society where social classes are also changeless and absolute. This "Utopia of beneficence," as Bollati calls it (997), was Manzoni's answer to liberalism.

There can be no question that Bollati sees in the Manzonian Utopia an act of rhetorical subterfuge and in his quarrel with utilitarianism a tactic to discredit liberalism and thus prevent any possible transition to democracy and socialism. In fact, at the core of Bollati's argument looms the idea of Manzoni as a "bourgeois reactionary." To the historical nightmare of a proletarian revolution Bollati's Manzoni opposes a culture of universal values; to a starving populace, who could benefit from the social programs inspired by utilitarian thought, the luxury of a Christian civilization. Thus Bollati, in pursuing these ideological sanctions, turns the tables most effectively on previous Left criticism and presents Manzoni in a wholly negative light. His object, however, is not to deny Manzoni the recognition he has deservedly received, but to show how and to what extent his work has contributed to the formation of an "Italian character": the *homo italicus* whose generically conceived, natural (non-historical) existence thrives under the protection of the Christian tradition and the Catholic Church.

Bollati's thesis raises the same problem as the previous interpretations: in its zeal to capture the real identity of Manzoni with his age, it fails to grasp the differences or openings, especially in the novel, which resist the ideological closure forced on them by this kind of reading. Nevertheless, his essay succeeds admirably in providing a historical rationale for both the Gramscian notion of a paternalistic, condescending Manzoni and to Lukács' sense of the absence in *I promessi sposi* of a "world historical atmosphere." By focussing on Manzoni's principal theoretical text, *Le osservazioni sulla morale cattolica*, Bollati calls our attention to its importance in relation to Manzoni's general ideological project. Still, this reading, suggestive as it is, does not go far enough along the lines he proposes. In particular, it does not extend to the novel to show how it too fulfills an ideological function as a hegemonic work which justifies a particular form of class domination. Such an undertaking will be the work of Augusto Simonini. But before the publication of *L'ideologia di Alessandro Manzoni* (1978), Italy's institutionalized Left made another sustained attempt to appropriate Manzoni as a forerunner of a democratically progressive ideology and, now, herald of "historical compromise." The work which best exemplifies this tendency appeared, significantly, in *Critica marxista*: entitled "La struttura ideologica dei *Promessi sposi*," Salinari's essay presents a number of interpretative possibilities which, because of the far-reaching political implications of his argument, deserve careful reading.

Salinari begins his article by citing a passage from the *Quaderni del carcere*, where Gramsci speaks of "spunti più nuovi . . . tecnicamente borghesi" in Man-

zoni: namely, the novelist's praise of commerce and banking and his denunciation of rhetoric. However, for Salinari we have in Manzoni not just the presence of a few hints, but rather an "organica concezione borghese della società assunta nel momento della sua espansione, con la carica ideale e rinnovatrice che la contraddistingueva in quella prima fase, carica che si esauriva solo più tardi con il processo di stabilizzazione della nuova classe dominante" (183). This being his general thesis, Salinari goes on to single out the following themes in *I promessi sposi*: 1) Manzoni's critique of pre-bourgeois legal norms and institutions, 2) his support of liberal economic principles, as, for example, the law of supply and demand, 3) his condemnation of the worldliness of the Church, and 4) his ideological posture *vis-à-vis* the popular masses. In discussing these themes, Salinari is concerned to stress the fundamentally bourgeois perspective adopted in the structure of the fictional experience recounted in the novel. He sums up Manzoni's ideology as that of "un intellettuale 'organico' della borghesia lombarda nel periodo della restaurazione, vale a dire della classe sociale più progressiva in quel periodo storico, nella regione italiana nella quale essa si era sviluppata con maggiore ampiezza e con caratteristiche autonome. E la sorgente più autentica della sua ispirazione è un impegno etico-politico" (194).

Salinari's major point is not his description of Manzoni's place in Restoration culture or his view of Manzoni's social class as the most progressive of the time, but rather his endeavor to accommodate Manzoni within a Gramscian political perspective. This strategy is often at odds with Gramsci's manifest meaning, as for instance when Salinari draws connections between the cultural project of a "progressive organic intellectual" and his attitude toward the irrational impulses of popular masses. For Gramsci there would be little doubt that Manzoni's censure of the "irrationality" of collective violence shows that he has not assimilated the personal experience of those disinherited and oppressed masses he claims to represent, but rather portrays them as ignorant of their own real interests. To recognize, as Manzoni does, that the masses are motivated by just demands and yet are unconscious of their actions means that the pressures they exert on the ideological structures of society must be diminished. Salinari is undoubtedly correct in showing how Manzoni's morally based pragmatism and anti-Jesuitic religious stance are consistent with the tradition of Lombard Illuminism. The fact that the populace is assigned a "subaltern" role in the political process proves that in the last analysis Manzoni is more concerned with the threat of a proletarian uprising that might arise from a Jacobin-type radicalization of the bourgeois revolution. Indeed, it is hard to see how such a position may be construed as "progressive," when its primary concern is to deny the passions of the oppressed an operational legitimacy.

Salinari becomes even more provocative when in concluding his discussion he contrasts Manzoni and Leopardi: the former a standard bearer of an enlightened, revolutionary class, the latter an isolated pessimist, cut off from the historical process. This position in favor of the cultural strategies of the Lombard

bourgeoisie, seen as *the* vital force in modern Italian history, carries with it also a positive reevaluation of the official Romantic movement. For it calls our attention to the cultural politics of major intellectual groups, ascribing a greater importance to the organizational phase of their activities than to the ideological contents of their works.

By contrast, Augusto Simonini, in response to Salinari, undertakes an extensive analysis of the way *I promessi sposi* functions on the ideological level. His purpose is to submit Manzoni's texts, chiefly the novel, to *symptomatic analysis*, that is, a mode of interpretation that points out the specific ways *I promessi sposi* elaborates a socio-political message out of an ostensibly neutral subject matter (the rediscovered manuscript), already inscribed into the course of history. Simonini's methodological starting point is a view of the cultural sphere as an arena of class conflict and revolutionary struggle and the literary work as a strategy designed to shut out of the reader's consciousness certain truths about history. For Simonini Manzoni is not the "democratic thinker" Salinari makes him out to be: neither in the modern sense of the word nor in the meaning given to the term in Manzoni's time. Instead, his ideological orientation was one of the most coherent and intransigent forms of socio-political moderatism. This derived not so much from a conservative desire to restore the past as from the need to place internal controls on the development of liberalism, lest it give rise to a democratic social movement. In other words, Manzoni—here Simonini restates Bollati's position—understood well that the social dangers inherent in liberal egalitarian principles constituted a real threat from the Left. As a result, Manzoni's manifest sympathy toward the humble believers appears only at first glance as the expression of Christian brotherhood.

But where Simonini differs from his predecessors is in the way he reveals the extent to which the ideological function is present at all levels of the narrative. The sort of interpretation demanded by Manzoni's novel must, in his view, take into consideration two different modes of ideological expression, which produce two different esthetic effects. First, there is Manzoni's critique of the feudal, aristocratic and absolutist ideals and institutions that dominate the historical context chosen as the novel's setting. Here Simonini is in agreement with Salinari (and, for that matter, practically all previous Manzoni criticism) in stating that Manzoni targets an entire world of foreign domination and the social and intellectual evils and personal violence it cultivates. In Manzoni's negative and corrosive portrayal of this society, ideology and style go hand in hand: "In questo versante si hanno le prove migliori della sua arte: ideologia e stile si richiamano e si alimentano a vicenda, fondendosi quasi senza residui" (39). When Manzoni, however, represents the world as he thinks it should be, "si ha invece quasi sempre una sfasatura ricorrente tra nucleo concettuale ed espressione letteraria" (39). For Simonini this separation or disjointedness between ideological manipulation and esthetic production springs objectively from a disalignment between Manzoni the Christian and Manzoni the ideologue who has become the "organic intellectual

of moderate liberalism": "L'astuzia, la sagacia dell'uomo di parte, di classe, di consorterìa se ne impadronisce e vi svolge dal di dentro un'azione frenante e deviante, da quinta colonna. Nella misura in cui l'uomo cede alla prevaricazione delle sue istanze ideologiche, nei suoi limiti ed eccessi, anche l'artista è travolto. Si hanno allora i momenti più fiacchi, meno autentici della sua arte" (40).

In the last analysis, Simonini argues that there is good and bad ideology in *I promessi sposi*: a "positive" code designed to subvert the old order, existing alongside a "negative" text that seeks to contain human experience and aspirations within the limits imposed by the ideology of Christian right reason. To overcome this opposition, which inescapably recalls the Crocean distinction between poetry and non-poetry or, more precisely, between art and ideology, we must assume that both compositional moments are part of a process of compensatory exchange and that their opposition serves only to censure or devalue their motivating impulse. One easily sees that Manzoni's novel embodies, as Bollati has remarked, a profound Utopian impulse. But to understand the kind of ideological gratification at work in the text we must abandon the wholly negative connotation the phrase "utopia della benevolenza" evokes in Bollati's interpretation.

A useful way of looking at the problem is to follow the very suggestive tact proposed by Frederic Jameson in *The Political Unconscious* and view Manzoni's novel as a cultural text whose function as a "legitimizing strategy" for Catholic moderatism cannot be understood simply as the result of the imposition of ideology on the reader. For, if it is to be seen truly as a hegemonic work in the Gramscian sense, we must logically rule out that it exerts its control by force, but rather that it promotes ideological adherence by offering "substantial incentives" in the form of Utopian impulses. In this light *I promessi sposi* raises the same question Jameson asks of all cultural texts: "how is it possible for a cultural text which fulfills a demonstrably ideological function, as a hegemonic work whose formal categories as well as its content secure the legitimation of this or that form of class domination—how is it possible for such a text to embody a properly Utopian impulse, or to resonate a universal value inconsistent with the narrower limits of class privilege which inform its more immediate ideological vocation?" (288). Jameson's answer is simply that all class consciousness is in its very nature Utopian insofar as it expresses the unity of a collectivity. Whether or not completely satisfying, this response reveals the conceptual limits of the Marxist approaches summarized above. While there can be little doubt that Manzoni's politics were in fact those of moderate liberalism, and while we cannot deny that Manzoni's class affiliation generates the kind of ideological compromise expressed in *I promessi sposi*, we can no longer be content with knowing how the novel, and Manzoni's work in general, carries out its specific ideological task. By this I do not mean that Bollati's and Simonini's political readings cannot be thoroughly substantiated, but rather that their arguments in the final analysis prove what we already take for granted in political criticism: that a side is to be taken against or for a particular form of class consciousness.

In conclusion, it may be helpful to recall one of Gramsci's fundamental precepts: that popular literature represents the collective mind—which is just a simpler way of phrasing Jameson's idea of literature as the “symbolic affirmation of a specific historical and class form of collective unity” (291). The concrete historical problem in Manzoni that I think has yet to be sufficiently noticed by any Marxism regards the psychological character of the audience on which Manzoni so painstakingly has inscribed his work. Lest we view *I promessi sposi* as a mere instrument of class domination, we must integrate the *deconstructive* or *symptomatic analyses*, so well executed in the criticism reviewed above, with a complementary phase of reading. This should be directed at an integral understanding of the *lived system* of meaning and values that constitutes a multilateral hegemonic process, which in the last instance supplies the historical logic for those impulses diffused by the literary text. Along these lines in *L'apologia del vero* I have attempted to give an instructive example of how in *I promessi sposi* the ideological compromise expressed in the accommodation of religious and secular interests may be seen as a strategy aimed at nourishing the utopian longings of a class that was, historically speaking, bourgeois in its aspirations, but still essentially prebourgeois in its effective capacity to realize those aspirations. My purpose is not to divert attention from the profoundly ideological character of the novel, but instead to suggest that its ideology articulates a social unity, concretely reflected in the precariousness dominating a particular historical conjuncture, and that this “lived system” of relations dictates the modalities for the symbolic structuring of experience.

Finally, ideological analyses of the kind reviewed above tend to overlook the complex process by which Manzoni brought his novel to its final form. The making of *I promessi sposi* did not entail simply the transition from an original concept (realized in *Fermo e Lucia* and later deemed unsatisfactory) to the structurally definitive texts of 1827 and 1840. In fact, it called for a much slower operation, carried out over several intermediate drafts or “minutes,” which involved a careful redimensioning of characters and episodes. Recent philological inquiry has illuminated, better than ever before, the ongoing tension between Manzoni and his subject matter: how Manzoni plucked away at his own text, refusing and unraveling previous narrative solutions and repressing certain provisional impulses until his story took on the shape dictated by his changing attitude toward his art and his commitment as a social novelist.² This difficult and problematic gestation can never be accounted for totally in the finished product. The struggle involved in the production of *I promessi sposi* is effaced by a deceptive transparency of ideological closure. No matter what ideology is generated by Manzoni's art, or what social and political attitudes the outcome of his story seems to embody, they all exclude the process which, in Manzoni's case at least, was never a simple, coherent fulfillment of preestablished aims and goals. So when we discuss ideology in *I promessi sposi*, let us keep in mind, among other things, that ideology is not simply an end product, fully shaped and seamless, but instead the lived

experience of production, contradictory and at times illusive, which indicates a *lived* relation to the social world.

University of Connecticut

Notes

¹"Manzoni tra De Sanctis e Gramsci," *Ritratto* 107.

²See, in particular, Toschi, *Si dia un padre a Lucia* and also, at this time in press, by the same author *I tegoli di Casale*.

Works Cited

- Bollati, Guido. "Un carattere per gli italiani." *Storia d'Italia*. Torino: Einaudi, 1972.
- Crispoliti, Filippo. "Nuove indagini sul Manzoni." *Pègaso* (agosto 1931): 129-44.
- Dombroski, Robert S. *L'apologia del vero: lettura e interpretazione dei "Promessi sposi"*. Padova: Liviana, 1984.
- Gramsci, Antonio. *Quaderni del carcere*. Ed. Valentino Gerratana. 4 voll. Edizione critica dell'Istituto Gramsci. Torino: Einaudi, 1975.
- Jameson, Federic. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell UP, 1981.
- Lukács, Georg. *The Historical Novel*. Trans. Hannah and Stanley Mitchell. Atlantic City: Humanities Press, 1978.
- Moravia, Alberto. "Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico." *L'uomo come fine e altri saggi*. Milano: Bompiani, 1964.
- Salinari, Carlo. "La struttura ideologica dei *Promessi sposi*." *Critica marxista* 12.3-4 (1974): 183-200.
- Sapegno, Natalino. *Ritratto di Manzoni ed altri saggi*. Bari: Laterza, 1962.
- Simonini, Augusto. *L'ideologia di Alessandro Manzoni*. Ravenna: Longo, 1978.
- Toschi, Luca. *I tegoli di Casale*. Firenze: Sansoni, 1985.
- _____. *Si dia un padre a Lucia: studi sugli autografi manzoniani*. Padova: Liviana, 1983.
- Vené, Gian Franco. *Letteratura e capitalismo in Italia*. Milano: Sugar, 1983.

Ancora sul rapporto “poesia”-“verità” nel Manzoni

Qualche anno fa, nel volume *Poesia e verità. Interpretazioni manzoniane*, cercai di ricostruire nella sua logica interna lo svolgimento del pensiero estetico manzoniano dalla *Lettre à M. Chauvet* (1823) al discorso *Del romanzo storico* (1850), mettendo in rilievo l'ambiguità insita fin dall'inizio nella concezione della poesia come illuminazione e integrazione della storia. Intendo tornare qui rapidamente sull'argomento, per chiarire meglio l'aporia che doveva condurre necessariamente il Manzoni alla conclusione del *Discorso*, la quale contraddice radicalmente la tesi della *Lettre*, sanzionando l'assurdità dell'unione di storia e invenzione.

Principio *a-priori* della poetica manzoniana è che l'interesse per qualsiasi forma di apprensione nasce dal bisogno di verità: “le besoin de vérité est l'unique chose qui puisse nous faire donner de l'importance à tout ce que nous apprenons”¹. Anche la poesia si spiega e si legittima come apprensione del *vero*. Il suo diletto non nasce da altro che da acquisto di idee: “il diletto di questa [della mente] non consiste in altro che nell'assentimento, nell'acquietarsi ch'essa fa in una idea”²; “il piacere che si prova nelle opere dell'ingegno non è altro che acquisto di idee, assentimento, riposo della mente”. Di qui discende il giudizio negativo portato sulle opere mancanti del “bello morale”, perché “gli uomini non possono acconsentire a ciò che si oppone ad una verità da essi riconosciuta”³. Di qui anche l'assurdità di una distinzione fra il bello poetico e il Vero cristiano, perché è assurdo che “il falso riconosciuto possa parer bello, dilettere la mente” (*Scritti di estetica*, p. 414).

È un corollario di questi principi una tesi che il Manzoni accenna nei *Materiali estetici*, ma che non ha poi sviluppato: la poesia “serve mirabilmente a rappresentare come esistente quel bello che è così vero nei nostri desiderj e nelle nostre idee, ma che non ci è dato vedere in questa vita così interamente come noi lo immaginiamo, e a questo modo consola e migliora gli uomini” (*Tutte le opere*, p. 1181). Gli sviluppi più originali e interessanti riguardano, com'è ben noto, il rapporto poesia-storia, tema fondamentale della *Lettre à M. Chauvet*. Anche una poesia che si ispiri alla storia si legittima solo come rappresentazione di *verità*. Ma di quale *verità*? Per la chiarificazione del pensiero manzoniano mi sembrano decisivi due passi: uno contenuto nella lettera a Gaetano Giudici del 7 febbraio 1820, anteriore quindi alla stesura della *Lettre* (avvenuta nel luglio di quell'anno), l'altro nella *Lettre* stessa. Nella lettera al Giudici il Manzoni scrive: “Mi sembra che lo spettatore o il lettore possa portare ad un dramma la disposizione a due

generi d'interesse. Il primo è quello che nasce dal vedere rappresentati gli uomini e le cose in un modo conforme a quel tipo di perfezione e di desiderio che tutti abbiamo in noi: e questo è, con infiniti gradi di mezzo, l'interesse ammirativo che eccitano molti personaggi di Corneille, di Metastasio, e di infiniti romanzi. L'altro interesse è creato dalla rappresentazione la più vicina al vero di quel misto di grande e di meschino, di ragionevole e di pazzo che si vede negli avvenimenti di questo mondo: e questo interesse tiene ad una parte importante ed eterna dell'animo umano, il desiderio di conoscere quello che è realmente, e di vedere più che si può in noi e nel nostro destino su questa terra".⁴ Nella *Lettre* così spiega l'interesse destato da un'azione storica suscettibile di essere resa drammaticamente: "D'où vient l'attrait que nous éprouvons à considérer une telle action? pourquoi la trouvons-nous non seulement vraisemblable, mais intéressante? c'est que nous en discernons les causes réelles; c'est que nous suivons, du même pas, la marche de l'esprit humain et celle des événements particuliers présens à notre imagination. Nous découvrons, dans une série donnée de faits, une partie de notre nature et de notre destinée" (*Opere varie*, p. 351).

La consonanza dei due passi è evidente. L'interesse drammatico nasce dall'acquisto di una più vasta e profonda conoscenza di caratteri generali dell'umanità e del suo destino. Ma per quale via il poeta procura questa conoscenza? Non certo con la semplice rappresentazione dei *fatti*. In tal caso non si distinguerebbe dallo storico. Sappiamo la risposta della *Lettre*: il poeta intuisce e rappresenta quei fatti *interiori*, pensieri, sentimenti, moti della volontà, che hanno generato le azioni esterne, integrando in questo modo la rappresentazione parziale, superficiale dello storico. Ora, a mio avviso, sta qui l'irriducibile aporia. Il poeta dovrebbe ampliare e approfondire la nostra conoscenza dell'anima umana, rivelandoci dei "documenti" spirituali di cui in realtà non ha nozione diretta, ma che può solo *immaginare*, secondo le leggi della *verosimiglianza*, partendo dai fatti registrati dalla storia. Come dimostrare che i moventi di quelle azioni individuali di quel particolare personaggio della storia sono proprio quelli colti e rappresentati dal poeta? Nessuna conoscenza *in più* sui caratteri universali dell'umanità può fornire il poeta rispetto a quelle già possedute e acquistate per altre vie. A meno di attribuirgli speciali facoltà divinatorie, come, effettivamente, pare faccia il Manzoni nella *Lettre* quando scrive: "Tout secret de l'âme humaine se dévoile, tout ce qui fait les grands événements, tout ce qui caractérise les grands destinées, se découvre aux imaginations douées d'une force de sympathie suffisante. Tout ce qui la volonté humaine a de fort ou de mystérieux, le malheur de religieux et de profond, le poète peut le deviner; ou, pour mieux dire, l'apercevoir, le saisir et le rendre" (*Opere varie*, p. 345).

In questa pagina il Manzoni sembra accogliere, almeno in parte, la concezione romantica del poeta come essere superiore, veggente e profeta. Ma presto la sua mentalità razionalistica e positiva lo condurrà a riconoscere che nessun uomo, nemmeno il poeta, può presumere di penetrare i "misteri" dell'anima di un altro uomo, misteri aperti solo all'onnivegenza divina. Nulla può garantire che ciò

che il poeta "devine" sia veramente accaduto nell'animo di quel personaggio storico. E allora come fondare una conoscenza *vera* su una testimonianza così *incerta*? Dalla rappresentazione poetica non si può ricavare nessuna *verità* sull'anima umana.

A prescindere dagli influssi e stimoli esterni, in particolare da quelli di Goethe, che cominciarono a inquietare lo spirito del Manzoni già all'epoca del *Carmagnola*, è questa la ragione più profonda per cui una poetica del *vero* finirà per approdare alla negazione della poesia.

Università di Genova

Note

¹Alessandro Manzoni, *Opere varie*, p. 346.

²Alessandro Manzoni, *Opera Omnia*, 6.1 *Scritti di estetica*, p. 414.

³Alessandro Manzoni, *Tutte le opere*, ed. diretta da B. Cagli, p. 1002.

⁴Alessandro Manzoni, *Tutte le opere*, a c. di A. Chiari e F. Ghisalberti, 7.1 *Lettere*, p. 194.

Opere citate

Manzoni, Alessandro, *Opera Omnia*, 6.1 *Scritti di estetica*, a c. di U. Colombo, Milano, Ed. Paoline, 1967.

Manzoni, Alessandro. *Opere varie*, a c. di M. Barbi e F. Ghisalberti, Milano, Casa del Manzoni, 1942.

———. *Tutte le opere*, ed. diretta da B. Cagli, Roma, Avanzini e Torraca, 1965, p. 1002.

———. *Tutte le opere*, a c. di A. Chiari e F. Ghisalberti, 7.1 *Lettere*, a c. di C. Arieti, Milano, Mondadori, p. 194.

Puppo, Mario. *Poesia e verità. Interpretazioni manzoniane*, Firenze, D'Anna, 1979.

Politica e giustizia

1. Non si intende affrontare qui il tema vasto e complesso, che attraversa tutta l'opera manzoniana, dell'inconciliabilità tra politica e giustizia, ma richiamare l'attenzione su una riflessione poco conosciuta, anche se non ignota, dell'autore, nella quale il rapporto sopra enunciato può apparire in una luce diversa.

E' necessario, tuttavia, premettere alcune brevi considerazioni sul problema di fondo qui toccato. L'inconciliabilità tra politica e giustizia deriva, per il Manzoni, dalla riduzione della politica a mero strumento ed esercizio di potere (a quello regale, in particolare, l'autore dell'*Adelchi* attribuisce la causa del male e dell'iniquità che funestano il mondo) e discende, più in generale, dalla consapevolezza dolorosa che egli ebbe della precarietà della convivenza cui sono soggetti gli uomini, ridotti all'alternativa di essere oppressori oppure oppressi, e dalla connessa concezione pessimistica della società che sfocia nella seguente definizione: "... quello stato così naturale all'uomo e così violento, così voluto e così pieno di dolori, che crea tanti scopi dei quali rende impossibile l'adempimento, che sopporta tutti i mali e tutti i rimedi, piuttosto che cessare un momento; . . . quello stato che è un mistero di contraddizioni in cui la mente si perde, se non lo considera come uno stato di prova e di preparazione a un'altra esistenza."¹ Nel pensiero manzoniano, perciò, la natura umana è costretta a piegarsi e adattarsi alla società (e non viceversa: contrasto tra "ciò che è" e "ciò che dovrebbe essere"), mentre la mente umana corre il rischio di perdersi se non sia sorretta dalla fede.

Al tempo stesso, per il Manzoni, la vita non finisce con la morte, cosicché la sua inquietudine tutta cristiana per i mali del mondo è illuminata da una duplice speranza, l'una trascendente l'altra immanente. La prima attende dalla "morte-resurrezione"² pace e salvezza eterne, simboleggiate poeticamente nelle luminose immagini vivificatrici che chiudono il coro lirico di Ermengarda ("Al pio colono augurio / Di più sereno dì.") e l'inno sacro *La Pentecoste* ("Brilla nel guardo errante / Di chi sperando muor."); la seconda sollecita gli uomini di buona volontà, animati da spirito di solidarietà e carità—gli umili che, contrapposti ai potenti della storia, sopportano la violenza e l'ingiustizia con il conforto della "fiducia in Dio"³—, a cercare di costruire già sulla terra il bene in attesa di "una vita migliore", come suggerisce "la conclusione" apparentemente dimessa, ma nient'affatto rinunciataria o accomodante, cui pervengono i protagonisti dei *Promessi sposi* e che l'autore giudica "così giusta", "benché trovata da povera gente", da non esitare a farla propria⁴.

Un breve *excursus*, corredato da alcuni esempi, può mettere in evidenza, sia pure in modo sommario, l'importanza che il problema ha nell'opera manzoniana.

2. La sfiducia nella politica impronta le vicende rappresentate nelle tragedie manzoniane, nelle quali l'infedeltà e il tradimento prevalgono, in situazioni e con modalità diverse, sulla fedeltà, e parimenti il successo mondano premia chi ha obbedito al calcolo utilitaristico e alla ragion di stato. In alcuni momenti dell'una e dell'altra tragedia, la negatività dell'agire umano si avverte drammaticamente per il contrasto che esso suscita nelle reazioni, ricche di tensione morale e spirituale, dei protagonisti.

Nell'ultima scena del *Carmagnola* il Conte, dialogando con la moglie e la figlia, rivolge loro "parole estreme" (V, v. 288) di pietà e di perdono. Nel corso della sua ampia parlata, egli dice: "Oh! gli uomini non hanno / Inventata la morte: ella saria / Rabbiosa, insopportabile: dal cielo / Essa ci viene; e l'accompagna il cielo / Con tal conforto, che né dar né torre / Gli uomini ponno" (V, vv. 282-287). Il profondo pessimismo con cui sono considerati "gli uomini" in assoluto, senza alcuna distinzione, non è smentito ma superato dal "conforto" sperato nella morte apportatrice di pace ("è un gran pacier la morte", V, v. 300): nella sua accettazione, nel passaggio cioè "dal mondo terreno della necessità al regno spirituale della libertà"⁵, si attua la conversione del Carmagnola, il quale si prepara a morire con "dignitosa dolcezza"⁶ senza rinnegare però la sua passata esistenza di guerriero valoroso e leale: "E il dì che segue la battaglia, quando / Sul campo della strage il sacerdote, / Tra il suon lugubre, alzi le palme, offrendo / Il sacrificio per gli estinti al cielo, / Ricordivi di me, che anch'io credea / Morir sul campo" (V, vv. 334-339).

La scena 2° dell'atto V dell'*Adelchi* è dedicata interamente ad un ampio monologo del protagonista, combattuto all'inizio tra lo sdegno e la pietà: sdegno di guerriero e di re contro il "furor di codardia" (V, v. 31) di coloro che si vogliono arrendere al nemico per calcolo e interesse personali; pietà di figlio per il padre Desiderio, destinato a vivere prigioniero di Carlo ("Oh cielo! Il padre / Negli artigli di Carlo! I giorni estremi / Uomo d'altrui vivrà, soggetto al cenno / Di quella man, che non avria voluto / Come amico serrar; mangiando il pane / Di chi l'offese, e l'ebbe a prezzo!" V, vv. 32-37), e pietà di fratello per la sorella Ermengarda, affettuosamente commemorata quasi con invidia per la morte che l'ha redenta ("Oh più di tutti / Fortunata Ermengarda!" V, vv. 43-44). Di fronte alla viltà che lo circonda e sotto il peso insopportabile che lo opprime, Adelchi è tentato dal pensiero del suicidio, che però la sua coscienza cristiana respinge ("E affrontar Dio potresti?" V, v. 81) come "empio" (V, v. 88). In lui, dunque, il rifiuto del suicidio⁷ ha una motivazione profondamente religiosa, che coincide con le ragioni stesse della sua umanità ("L'animo tuo ripiglia, Adelchi; uom sii", V, vv. 88-89): di qui la reazione generosa del personaggio che si concluderà con la sua morte eroica sul campo di battaglia e con la chiarezza⁸ del suo messaggio rivolto a chi resta ancora sulla terra; ma, di qui, anche l'impressione, destinata

a non cancellarsi, di un quadro fosco, intriso di un pessimismo quasi assoluto, alla luce livida del quale la ribalta del mondo appare occupata da una "ignobil calca" (V, v. 69) di "codardi" (V, v. 27) e di "vili" (V, vv. 29, 54, 55), per di più "minacciosi" (V, v. 29), intesi soltanto al proprio utile meschino e immersi in una miseria morale che li rende ripugnanti agli occhi di chi, come Adelchi, è ricco di ideali magnanimi ("Il mormorio / Di questi vermi ti stordisce", V, vv. 76-77).

Nei *Promessi Sposi* la svalutazione della politica⁹ si accentua ancora di più¹⁰, investendo i detentori a qualsiasi livello del potere, di qualunque genere esso sia (militare, diplomatico, civile, perfino ecclesiastico). Tra i profili tracciati dal Manzoni con ironia sottile ma impietosa o con fine umorismo, si annoverano, a partire dall'alto, quelli del governatore don Gonzalo Fernandez di Cordova (cap. XXVI) e del suo successore Ambrogio Spinola (cap. XXXI), del gran cancelliere Antonio Ferrer e del vicario di provvisione (cap. XIII), del conte zio e del padre provinciale (cap. XIX), fino ad arrivare a quelli di personaggi più modesti, non perciò meno significativi, quali il capitano di giustizia (cap. XII) e il notaio criminale (cap. XV). Più in generale, tutti coloro che esercitano l'arte di governo sono rappresentati come indifferenti alle sorti dei loro popoli.

A fare le spese della politica congiunta con l'iniquità sono quanti, come Renzo e Lucia — i due "compagni di viaggio", protagonisti della "cantafavola" manzoniana —, devono subire i soprusi dei potenti e lottare a lungo per realizzarne il loro diritto sacrosanto di unirsi in matrimonio davanti agli uomini e davanti a Dio. Alla prepotenza e alla violenza usate manifestamente contro di loro, si aggiungono anche gli strumenti subdoli di oppressione e repressione costituiti dai codici linguistici di cui si servono le classi dominanti: l'esempio è fornito, fin dai primi capitoli del romanzo, dal duplice "impatto" di Renzo, rispettivamente, con "il latino canonico" del suo parroco, don Abbondio, e con "la lingua speciale dell'uomo di legge", il dottor Azzecca-garbugli¹¹. Si comprende così la "polemica", cui egli dà sfogo più avanti nell'osteria della Luna piena, "nei confronti della scrittura e della cultura": in essa spicca il ricorso alla "parola-chiave" della sua "utopia"¹²: "... oggi, a buon conto, s'è fatto tutto in volgare, e senza carta, penna e calamaio; e domani, se la gente saprà regolarsi, se ne farà anche delle meglio: senza torcere un capello a nessuno, però; tutto per via di giustizia" (cap. XIV). La parola "giustizia" — che attesta anche, per antifrasi, la presenza costante dell'ingiustizia" nelle cose terrene ("a questo mondo c'è giustizia, finalmente!" cap. III) — accompagna, come un chiodo fisso, Renzo nel suo passaggio dalla vita del villaggio a quella ben più vasta della grande città, dove egli arriva in un giorno di tumulto. A Milano, appunto, "il torto da lui subito si confronta alle proteste di una folla, il suo rovello si confronta alle agitazioni di una città sollevata"¹³: esperienza che implica un arricchimento del personaggio sul piano umano e sociale e, insieme, lo coinvolge nella cronaca e nella storia.

Secondo il pessimismo cristiano del Manzoni, "all'ingiustizia e agli errori che sconvolgono il mondo non c'è riparo che nella fede in una legge che non viene

dagli uomini”¹⁴. Perciò, se la giustizia degli uomini — che agiscono in preda all’ignoranza ai pregiudizi alle passioni — appare utopica o insensata o addirittura rivolta contro i poveri senza difesa (“contro i poveri c’è sempre giustizia”, cap. VII; “Son come gente perduta sulla terra; non hanno né anche un padrone: gente di nessuno”, cap. XI), la fiducia nella giustizia di Dio è il lievito sia del cristianesimo attivo e combattivo che si incarna in padre Cristoforo (“State a vedere che la giustizia di Dio avrà riguardo a quattro pietre, e suggezione di quattro sgherri. . . . Verrà un giorno . . .”, cap. VI; “Guarda chi è Colui che gastiga! Colui che giudica, e non è giudicato! Ma tu, verme della terra, tu vuoi far giustizia! Tu lo sai, tu, quale sia la giustizia!” cap. XXXV), sia della fede profonda che anima Lucia, sostenendola quando essa è costretta a lasciare il paese natio (“Sotto l’ala di Dio Lucia può essere addolorata ma non disperata: questo è il significato e la grandezza dell’ ‘Addio’ ”¹⁵ che conclude il cap. VIII), e dandole la forza, mentre invoca misericordia, di toccare il cuore dell’uomo terribile di cui è prigioniera (“Dio perdona tante cose, per un’opera di misericordia!” cap. XXI). Lievito che circola in tutto il romanzo e si irradia, ad esempio, anche nello spirito evangelico di un personaggio umile come il sarto del villaggio, il quale riferisce il succo della predica del cardinale con queste parole semplici, ma esemplari per moralità e verità: “Perché la disgrazia non è il patire, e l’esser poveri; la disgrazia è il far del male” (cap. XXIV).

La sfiducia nella politica contagia anche quella nelle istituzioni e nelle leggi, cui il Manzoni non attribuisce la facoltà di influire sugli uomini al fine della giustizia (facoltà, invece, assegnata da lui alla “vera” religione). E dalle istituzioni e dalle leggi il Manzoni risale sempre all’uomo, alla responsabilità della coscienza individuale, alla libertà di scelta personale decisiva di un destino eterno. Il problema della giustizia diventa così problema soprattutto morale: “L’ignoranza in fisica può produrre degl’inconvenienti, ma non delle iniquità; e una cattiva istituzione non s’applica da sé”; “Non vogliamo certamente (e sarebbe un tristo assunto) togliere all’ignoranza e alla tortura la parte loro in quell’orribile fatto: ne furono, la prima un’occasione deplorabile, l’altra un mezzo crudele e attivo, quantunque non l’unico certamente, né il principale. Ma crediamo che importi il distinguerne le vere ed efficienti cagioni, che furono atti iniqui, prodotti da che, se non da passioni perverse?”; “. . . quell’ignoranza che l’uomo assume e perde a suo piacere, e non è una scusa, ma una colpa” (Introduzione dell’Autore alla *Storia della colonna infame*).

Sull’argomento di fondo si potrebbe ancora ricordare: la confutazione della dottrina politica del Machiavelli — ammirato, per altro, come scrittore —, in quanto fondata sull’utilità come norma suprema dell’agire umano¹⁶; la condanna, razionale e morale al contempo, degli eccessi della Rivoluzione francese¹⁷. Ma, essendo universalmente conosciute le ragioni addotte dal Manzoni sull’una e sull’altra questione, è tempo ormai di chiudere l’*excursus*, fatto a integrazione della premessa, per introdurre la sua riflessione meno nota, annunciata all’inizio, sul rapporto tra politica e giustizia.

3. La riflessione fa parte di un articolo pubblicato anonimo nel giornale torinese "La Concordia" del 15 settembre 1848¹⁸. Proprio nel momento in cui la causa italiana sembra definitivamente compromessa dopo la sconfitta di Carlo Alberto a Custoza (23-25 luglio 1848) e l'armistizio Salasco (9 agosto 1848), l'autore dei *Promessi sposi* afferma il diritto di ogni popolo di essere indipendente "da ogni dominio straniero" e denuncia l'ingiustizia ormai intollerabile della dominazione austriaca "in qualsiasi parte d'Italia". L'aspirazione all'indipendenza nazionale è legittimata da un'ansia umanissima di giustizia, espressa dal Manzoni con lungimirante chiarezza intellettuale e con alta coscienza morale:

Per ciò che riguarda la giustizia, una tal petizione viene a dire, o se si vuole a sottintender questo: gli abitanti di quella parte d'Italia che si chiama Lombardia e Veneto vogliono essere interamente indipendenti da ogni dominio straniero. E per quale titolo? Per quello stesso per cui color che furono e sono in questo momento loro padroni vogliono per sé la medesima cosa. Ma codesto titolo che può valere per gli uni, non vale per gli altri; ciò che deve contare riguardo ai Lombardi e ai Veneti è la loro importanza commerciale per l'Impero. Se Dio ha fatto i popoli in genere per sé e per loro, ha fatti in via d'eccezione i Lombardi e i Veneti per l'Impero. L'Impero e costoro sono in questo caso fuori dell'umanità, senonché il primo è al di sopra di essa, i secondi al dissotto. Ecco ciò che vuol dire, perché non sono cose che si dicano espressamente, la petizione in discorso; e non sarebb'egli ridicolo l'aggiungere che vuole una cosa contraria alla più ovvia e elementare giustizia?

So che ci sono degli astuti, uomini di mondo, i quali si mettono a rider di compassione quando in politica si fa menzione di giustizia; par loro che si esca dal pratico, dal positivo, dal riuscibile. Ma gli astuti non le indovinano tutte¹⁹; e in verità la sapienza e anche l'astuzia, sarebbero cose di troppo facile acquisto se consistessero nel supporre che il torto ha sempre la forza di prevalere²⁰.

Pur troppo, in certi tempi, e forse in ogni tempo, certe ingiustizie paiono così naturali, che né a chi ne gode, né a chi ne patisce non viene neppure in mente che debbano cessare. Ma viene un momento in cui questa o quella ingiustizia comparisce così chiaramente ingiustizia, che non può più sostenersi contro la negazione di tutte le menti, contro la riprovazione di tutti gli animi, diventa odiosa e ridicola insieme, e (mi perdonino gli astuti se rimando loro la parola che adoprano come la più tremenda delle ingiurie) diventa un'utopia. Ora la dominazione austriaca in qualsiasi parte d'Italia è una di quelle ingiustizie per le quali un tal momento è venuto. . . .²¹

Nel passo sopra citato si affronta l'arduo problema del rapporto tra politica e giustizia in riferimento a una situazione e a un momento storico determinati, ma, al di là delle motivazioni contingenti da cui il Manzoni è spinto, vi si manifesta anche una esigenza insopprimibile dello spirito dalla quale, sotto forma di rifles-

sione, scaturisce una duplice lezione egualmente profonda: da una parte, il rifiuto di subordinare tutto alla politica, intesa come un fine assoluto e totalizzante che giustifichi la ragion di stato e provochi l'asservimento dell'uomo; dall'altra parte, il riconoscimento della funzione della politica come strumento di partecipazione e di espressione della volontà generale (di qui la forza decisiva attribuita al consenso oppure al dissenso: "Ma viene un momento in cui questa o quella ingiustizia comparisce così chiaramente ingiustizia, che non può più sostenersi contro la negazione di tutte le menti, contro la riprovazione di tutti gli animi . . ."). In ciò affiora forse l'intuizione del valore—che oggi si direbbe di "progetto"—proprio della politica o, meglio, di una politica che sia ricca di tensione morale e sia finalizzata al servizio dell'umanità.

Ma, a parte la nota indubbia di novità e al di là delle motivazioni contingenti già ricordate, si può notare come anche in questo passo il Manzoni tenda a contemplare con lucida e serena comprensione la condizione perennemente precaria dell'uomo sulla terra ("Pur troppo, in certi tempi, *e forse in ogni tempo*²², certe ingiustizie paiono così naturali . . ."), commisurando la verità di ogni vicenda umana alla luce della "verità ultima"²³ di Dio ("Se Dio ha fatto i popoli in genere per sé e per loro . . ."), la cui volontà è invocata altre due volte nel resto dell'articolo²⁴.

In conclusione, anche questa pagina poco nota conferma una volta di più che il richiamo religioso del Manzoni alla superiore giustizia divina, lungi dal significare rinuncia o rassegnazione di fronte alla realtà²⁵, è invece di monito e di incitamento a svelarne gli aspetti negativi e a penetrarne le cause. E nessuno più acutamente del Manzoni—se è lecito allargare il discorso per ricavare una lezione dalla sua opera complessiva—ha saputo indicare come la presenza del male e dell'ingiustizia in terra non risponda a fatalità, ma coinvolga sempre la responsabilità dell'uomo, il quale, in ogni istante della sua vita, può salvarsi operando attivamente per il bene e traendo motivo di speranza o di riscatto anche dal sopportare cristianamente i travagli e le miserie di questo mondo.

Università di Genova

Note

¹A. Manzoni, *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*, in *Saggi storici e politici*, a cura di F. Ghisalberti, vol. IV di *Tutte le opere*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, p. 38. Tutte le successive citazioni dei testi manzoniani sono riprodotte da questa edizione; non si rimanda in nota per le opere comprese nei volumi I (*Poesie e tragedie*) e II (*I promessi sposi*).

²G. Contini, *Una strenna manzoniana*, in *Varianti e altra linguistica*, p. 39.

³E' virtù attiva intimamente connessa con la pazienza e con la fratellanza: "Ma proprio in questa fiducia consiste poi la pazienza, la giustizia per cui l'uomo può soffrire e sentirsi fratello di tutti gli oppressi, anche se la paura, che è il peccato carnale proprio del corpo, gli è nota più del coraggio: né si dà giustizia, e tanto meno speranza, attesa del futuro, in un 'badare' a se stessi che comporta sempre una complicità con la violenza. Ognuno è responsabile del male del mondo, dell'offesa che l'uomo fa all'uomo" (E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, pp. 188-89).

⁴Eccezionalmente, nella chiusa del romanzo, vengono così a coincidere i due piani del racconto, quello delle vicende dei personaggi e quello del narratore, tenuti fino allora distinti e separati.

⁵G. Getto, *Il Conte di Carmagnola*, in *Tre studi sul teatro*, p. 159.

⁶G. Petrocchi, *Il momento letterario del "Carmagnola"*, in *Manzoni*, p. 74.

⁷Eso passa quasi inosservato: invece nel personaggio manzoniano si può cogliere forse una forma di protesta contro il cosiddetto eroismo del suicidio, approdo conclusivo di famose opere letterarie dell'epoca immediatamente precedente (si pensi ai personaggi alfieriani di Saul e Mirra e soprattutto al foscoliano Jacopo Ortis, discendente sublimizzato del Werther goethiano).

⁸Sull'argomento mi permetto di rinviare al cap. "Dilemma e chiaroveggenza di Adelchi" del mio volume *Lettura dell' "Adelchi" e altre note manzoniane*.

⁹Anche a livello spicciolo il vocabolo non ha connotazioni positive: "... ho dovuto parlare con un po' di politica, per non dire in pubblico i fatti miei" (cap. XIV); "... lì non c'era politica: era proprio vero che gli dava noia d'avere i suoi anni" (cap. XIX).

¹⁰Cfr. V. Spinazzola, *Il libro per tutti*, pp. 184-87.

¹¹S. Romagnoli, "Lingua e società nei *Promessi Sposi*", in *Atti del Convegno manzoniano di Nimega*, pp. 129-56 *passim*.

¹²G. Barberi Squarotti, *Il romanzo contro la storia*, pp. 206-09.

¹³F. Chiappelli, "Un centro di smistamento nella struttura narrativa dei *Promessi Sposi*", in *Il legame musaico*, p. 337.

¹⁴E. Bonora, "Niente meno che un romanzo," in *Manzoni*, p. 88.

¹⁵A. Momigliano, *Alessandro Manzoni*, p. 219.

¹⁶La confutazione è sviluppata in un'ampia nota dell'*Appendice* (aggiunta alla 2° ediz. del 1855) al cap. III delle *Osservazioni sulla morale cattolica*, in A. Manzoni, *Opere morali e filosofiche*, a cura di F. Ghisalberti (vol. III di *Tutte le opere*). Ma Machiavelli secolarizza la politica, cioè passa al momento particolare da quello trascendente; cfr. J. G. A., *The Machiavellian Moment*.

¹⁷Oltre che ispirare il tardo e incompiuto saggio comparativo (pubblicato postumo) su *La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859*, in A. Manzoni, *Saggi storici e politici*, tale condanna si riflette anche nelle pagine, dedicate a Robespierre, del dialogo *Dell'invenzione* (1850), in A. Manzoni, *Opere morali e filosofiche*. Per l'approfondimento dell'argomento si rinvia, rispettivamente, a W. Binni, *Il Manzoni e la rivoluzione francese*, in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*; R. Negri, *Manzoni e la rivoluzione*, in *Manzoni diverso* e a M. Puppo, *Manzoni e il demone della logica*, in *Poesia e verità*.

¹⁸Nell' articolo, intitolato *Indipendenza politica e liberismo economico*, il Manzoni confuta la "strana", sia "dal lato morale" sia "dal lato economico", petizione (apparsa pochi giorni prima sul medesimo giornale), con la quale i commercianti di Praga chiedevano

che non fosse consentita la cessione di qualsiasi parte delle provincie italiane a causa della loro "importanza commerciale" per l'Impero. Il testo è pubblicato in A. Manzoni, *Saggi storici e politici*, pp. 707-11 (per ogni altra notizia, cfr. la nota informativa a pp. 824-25).

¹⁹Viene in mente la severità ironica dell'autore, nella parte conclusiva del cap. XV dei *Promessi sposi*, verso i furbi in genere e quelli "di professione" in particolare.

²⁰E' ormai superato il pessimismo estremo del dilemma (riferito però al potere regale): "Non resta / Che far torto, o patirlo" (*Adelchi*, V, vv. 353-54). Già nei *Promessi sposi*, infatti, il pessimismo cristiano è temperato dalla "fiducia in Dio" (vedi nota 3) che alimenta l'umana speranza.

²¹A. Manzoni, *Indipendenza politica e liberismo economico*, in *Saggi storici e politici*, pp. 707-08.

²²Il corsivo è mio.

²³Mutuo l'espressione da C. Segre, "Introduzione" a A. Manzoni, *Scritti di teoria letteraria*, a cura di A. Sozzi Casanova, Milano, Rizzoli, 1981, p. 16.

²⁴A proposito, rispettivamente, della dipendenza (deprecata) e dell'indipendenza (auspicata) dell'Italia dall'Austria: "... se mai (che Dio non voglia, e par che non voglia) dovessimo rimaner soggetti all'Austria" (p. 709); "Se invece (Dio lo voglia! e par che lo voglia) ogni parte d'Italia è affatto indipendente e staccata dall'Austria ..." (p. 710).

²⁵Cfr. L. Caretti, *Alessandro Manzoni, milanese*, in *Manzoni. Ideologia e stile*, p. 23 e ora in *Antichi e moderni*, p. 239.

Opere citate

- Bàrberi Squarotti G., *Il romanzo contro la storia. Studi sui Promessi Sposi*, Milano, Vita e Pensiero, 1980.
- Binni W., *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1969³.
- Bonora E., *Manzoni. Conclusioni e proposte*, Torino, Einaudi, 1976.
- Caretti L., *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1975.
- , *Manzoni. Ideologia e stile*, Torino, Einaudi, 1972.
- Cavallini G., *Lettura dell' "Adelchi" e altre note manzoniane*, Roma, Bulzoni, 1984.
- Chiappelli F., "Un centro di smistamento nella struttura narrativa dei *Promessi sposi*", in *Il legame musaico*, a c. di P. M. Forni, con la collaboraz. di G. Cavallini, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1984.
- Contini G., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-68)*, Torino, Einaudi, 1970.
- Getto G., *Tre studi sul teatro*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1976.
- Manzoni A., *Tutte le opere di A. Manzoni*, a c. di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1954-74.
- Momigliano A., *A. Manzoni*, Milano, Principato, 1965⁵.
- Negri, R., *Manzoni diverso*, Milano, Marzorati, 1976.
- Petrocchi G., *Manzoni. Letteratura e vita*, Milano, Rizzoli, 1971.
- Pocock, J. G. A., *The Machiavellian Moment: Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*, Princeton, Princeton UP, 1975.
- Puppo M., *Poesia e verità. Interpretazioni manzoniane*, Messina-Firenze, D'Anna, 1979.

- Raimondi E., *Il romanzo senza idillio. Saggi sui Promessi Sposi*, Torino, Einaudi, 1974.
- Romagnoli S., "Lingua e società nei *Promessi sposi*", in *Atti del Convegno manzoniano di Nimega*, a c. di Ballerini, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1974.
- Spinazzola R., *Il libro per tutti. Saggio su I Promessi Sposi*, Roma, Editori Riuniti, 1984.

The Author, the Material, and the Reader in *I promessi sposi*

The attitude Manzoni assumes in *I promessi sposi* in regard to the material which pre-exists his narration and also the narrator's and reader's relationship to it (including the metaphor of the journey through the material), can be studied through the writer's explicit declarations. But even before Manzoni, the pre-existence of their material was commonly asserted by authors of narrative literature, usually in a written version.

At the beginning of *The Adventures of Don Quixote*, Cervantes introduces himself as the narrator, but subsequently he presents the narrative as that of an Arabic historian, Cide Hamete Benengeli, translated by an anonymous Moor, and so detaches himself from his story.¹ It is a history, the characters had existed, the actions had taken place and there are expressions such as "our history tells us that." Benengeli is given credit for being an omniscient author who would have preferred to omit some episodes. The narrator can leave some characters and return to others; for example, he can leave Don Quixote: "He, mournful and pinched, perplexed and thoughtful, remained alone; where we will leave him, longing to know who was the malign enchanter that had dealt him such a trick. But that will be told in good time. For Sancho Panza calls us, and the order of this history demands that we go to him" (779). As Wayne C. Booth (212) points out, "Narrators like Cide Hamete, who can speak for the norms on which the action is based, can become companions and guides quite distinct from the wonders they have to show" and "Much commentary that seems excessive if judged by narrow standards of function is wholly defensible when seen as contributing to our sense of travelling with a trustworthy companion, an author who is sincerely battling to do justice to his materials" (213-14).

In eighteenth-century England, Henry Fielding exemplifies most aspects of established tradition. The figure of the reader being on a journey is prominent in *Joseph Andrews* (1742). The little spaces between chapters may be looked upon as an inn or resting place where the reader may stop and refresh himself—indeed, each chapter may involve a day's travel. The pages between chapters can be regarded as stages in long journeys at which the traveler stays some time to repose himself and consider what he has seen in the parts through which he has passed (78). The contents prefixed to every chapter are "but so many inscriptions over the gates or inns—informing the reader what entertainment he is to expect, which

if he like not, he may travel on to the next" (79).² In *Jonathan Wild* (1743), the narrator uses both "we" and "I" for himself. He is writing a history which is engaged on a journey.

It is in *Tom Jones* (1749), however, that the greatest development occurs in the traditional approach. His story is history (65, 775) and distinguished by truth (126). The narrator ("we") alternates between seeming independence from the reader and being accompanied by him. He leaves one character to return to another: since Sophia is in a better situation than she has been for some time, "we will look a little after Mr. Jones, whom we left in the most deplorable situation that can well be imagined" (718);³ "Before we return to Mr. Jones, we will take one more view of Sophia" (778); or he leaves Jenny, having matters of much higher importance to communicate to the reader (50). The most striking feature, however, is the unusually literal presence of the reader with the narrator: in viewing Mr. Allworthy's house, he has led the reader to the top of as high a hill as Mr. Allworthy's "and how to get thee down without breaking my neck I do not well know. However, let us e'en venture to slide down together, for Miss Bridget rings her bell and Mr. Allworthy is summoned to breakfast, where I must attend, and, if you please, shall be glad of your company" (35); "the reader will be pleased, I believe, to return with me to Sophia" (163). In these examples, "we" becomes "I." The narrator can "convey the reader to Mr. Western's lodgings which were in Piccadilly" (716), where one notes the past tense, and finally "The reader may now perhaps be pleased to return with us to Mr. Jones, who at the appointed hour attended on Mrs. Kirkpatrick; but, before we relate the conversation which now passed" (745), we must go a little back so as to account for the change in behavior of this lady: obviously, if the reader were really present, there would be no need to relate the conversation.

The narrator and the reader go forward as on a journey through both time and history (65, 97, 398, 520). The passage that opens the final Book is eloquent: "We are now, reader, arrived at the last stage of our long journey. As we have travelled together through so many pages, let us behave to one another like fellow travellers in a stage-coach." As Booth (218) indicates, in saying farewell Fielding leaves us a gift—his book, himself, the self the author has created as he has written the book.

In a number of his novels, Sir Walter Scott spoke of original authorities, though he sometimes confesses to modifying the material. Of *Ivanhoe* he says that his materials "may be chiefly found in the singular Anglo-Norman MS., which Sir Arthur Wardour preserves with such jealous care in the third drawer of his oaken cabinet" (29); of *The Heart of Midlothian*, that information regarding the incident on which it was based was conveyed to him by a late amiable and ingenious lady, though for historical conditions he cites the manuscript of Peter Pattieson. At the beginning of the Introduction to *The Bride of Lammermoor*, we read that "the author feels himself now at liberty to tell the tale as he had it from connections of his own, who lived very near the period, and were closely related to

the family of the Bride"(1). Of *The Monastery* the imaginary author is Captain Clutterbuck and there is an Introductory Epistle from him to the author of *Waverley*; and in *The Abbot* Scott includes an Introductory Epistle to Captain Clutterbuck in which he speaks of "numerous retrenchments and alterations which I have been under the necessity of making on the Manuscript of your friend, the Benedictine" (8). For *Old Mortality*, we learn that "Old Mortality," that is, Robert Paterson, spoke to Scott during his lifetime. The author says in *The Bride of Lammermoor* that he is bound to tell the tale as he had received it (235).

The normal attitude is that the material already exists. The narrator, that is "we," can move from one aspect of it to another, or the course of the story can do so. His statement on this technique in *The Heart of Midlothian* is well known:

Like the digressive poet Ariosto, I find myself under the necessity of connecting the branches of my story, by taking up the adventures of another of the characters, and bringing them to the point at which we have left those of Jeanie Deans. It is not, perhaps, the most artificial way of telling a story, but it has the advantage of resuming what a knitter (if stocking-loomers have left such a person in the land) might call our "dropped stitches"; a labour in which the author toils much, without getting credit for his pains. (174)

There is no doubt that Manzoni remembered this passage for his comment on this technique, "Ho visto più volte un caro fanciullo . . ." (*Tutte le opere* 2.1: 202). Leaving one character to return to another is quite common in Scott and examples are unnecessary. At times, however, it is explicitly stated that the reader accompanies the narrator: in *The Antiquary*, "We must now request our readers to adjourn to the breakfast parlour of Mr. Oldbuck" (98); "Leaving Mr. Oldbuck and his friend—, we beg leave to transport the readers" (130); in *Old Mortality*, "We must now conduct our readers to the Power of Tillietudlem" (67); in *Guy Mannering*, "And here we must leave Kippletringan to look after our hero, lest our readers should fear they are to lose sight of him for another quarter of a century" (100); and the reader is possibly assumed to accompany the narrator in a number of other instances, for example in *Ivanhoe*, "Leaving the Saxon chiefs to return to their banquet—, we have to look upon the yet more severe imprisonment of Isaac of York" (261).

The reader sometimes contemplates a scene presented to him by the narrator. In *The Heart of Midlothian* he is introduced to the mansion-house of Dumbiedikes, in *The Monastery* to a lonely tower, and in *Ivanhoe*, "We must now change the scene to the village of Ashby, or rather to a country house in its vicinity" (143) and "Our scene now returns to the exterior of the Castle or Preceptory of Templestowe" (538).⁴

The explicit figure of the journey is rare. In *Waverley*, after begging pardon for plaguing his readers for so long with old-fashioned politics, he goes on, "Those who are contented to remain with me will be occasionally exposed to the dulness

inseparable from heavy roads" (64)—the readers are his passengers. At the end of *Waverley*, Scott says that "our journey is now finished, gentle reader;—Yet, like the driver who has received his full fare, I still linger near you, and make, with becoming diffidence, a trifling additional claim upon your bounty and good nature" (512). Sometimes we pass over periods of time, "Our narrative is now about to make a large stride, and omit a space of nearly seventeen years" (*Guy Mannering* 68), but references to forward movement as such are rare. Occasionally, the time of the action is equated with that of the reader: in *The Antiquary*, when Coxon takes Oldbuck's letter to Sir Arthur Wardour at Knockwinnock, "While he is engaged in his journey and return, it may not be impertinent to inform the reader to whose mansion he was bearing his embassy" (48); and in *The Heart of Midlothian*, "We have been a long while in conducting Butler to the door of the cottage at St. Leonard's; yet the space which we have occupied in the preceding narratives does not exceed in length that which he actually spent on Salisbury Crags on the morning which succeeded the execution done upon Porteous by the rioters" (122).

Manzoni's passage from tragedy to novel has been much discussed by critics who have also pointed out the survival therein of theatrical elements. Mazzamuto (150) cites the words attributed by Manzoni to the Anonimo in the *Introduzione* to *Fermo e Lucia*, which visualize "l'ambiente della sua vicenda come un 'piccol teatro.' " Clearly, a novel contains a number of scenes with dialogue, and the author will also present to the reader various other types of scene. We shall find that Manzoni uses the same technical devices that we have illustrated, but in a more meaningful way.

The common previous concept of the novel as a record of real events is deepened by Manzoni in his concept of the historical novel. Real events and characters, thinking and acting as they did, will in fact be integrated with invented characters who could have existed, whose adventures could have happened, and who will think and act like persons of the particular period. At first, the novelist will have before him only the historical events and characters that he has chosen according to certain criteria; but, after he has integrated invented events and characters into them, again according to definite criteria, he will treat the whole as an already existing unity. Since the story is regarded as historical and thus part of a wider whole, the author can say that he is choosing certain elements and omitting others. As a historical novelist, Manzoni will have to achieve the unity of action defined in the *Lettre à M. Chauvet* (296-97), that is, the representation of a series of interesting and dramatic events, "liés entre eux," a liaison that exists and is "dans la nature même de notre intelligence." One of the most important faculties of the human spirit is that of grasping, between events, the relationships of cause and effect, of precedence and consequence, that link them together, "de ramener à un point de vue unique, et comme par une seule intuition, plusieurs faits séparés par les conditions du temps et de l'espace, en écartant les autres faits qui n'y tiennent que par des coïncidences accidentelles. C'est là le travail de l'historien"; but

the novelist will present himself as a historian. As a poet, however, "il cherche à mettre en scène une partie détachée de l'histoire, un groupe d'événemens dont l'accomplissement puisse avoir lieu dans un temps à peu près déterminé" (298). For the poet, unity will be most marked when, among several interlinked events, he finds a single event around which all the others come to group themselves.⁵

In order to strengthen the idea of a historical basis for his novel and thus of already existing material, Manzoni invents the manuscript of the Anonimo, to be integrated with the historians—a combination which is far more convincing than the single manuscripts of his predecessors. Thus in *Fermo e Lucia* he can represent his material as history and himself as a historian to the reader.⁶ In speaking of a new danger facing Lucia, he remarks that "è dovere dello storico il raccontare per esteso tutta la faccenda" (131) and so he must return to Don Rodrigo. He confesses that he had often been in doubt "se non convenisse stralciare dalla nostra storia queste turpi ed atroci avventure" (225) of Gertrude. When he is about to describe Cardinal Borromeo he says, "Giunti a questo punto della nostra storia" (303). He identifies the manuscript of the Anonimo as history, "ripiglio il manoscritto del mio autore, e torno alla storia" (564). Finally, in a somewhat ingenuous passage regarding his technique, a passage which is naturally missing from *I promessi sposi*, he admits that he could be criticized for bringing back Renzo a second time to Milan to afford him an excuse for describing conditions therein, but comments, "Ma, come il lettore è avvertito, io trascrivo una storia quale è accaduta" (605).

As in preceding novels, in *Fermo e Lucia* the narrator calls himself "we" and he can stand back from the material and leave one character and return to another. Unlike in Fielding and Scott, the reader is not explicitly included in this "we." This technique is necessary for the orderly exposition of the story: "Per procedere ordinatamente è mestieri tornare a Don Rodrigo che abbiamo lasciato solo avendo noi preferito di accompagnare il Padre Cristoforo" (131); "Lascерemo per ora Fermo, giacché si trova in una situazione tollerabile, e torneremo alla sua e nostra Lucia" (494). Another example, "Abbiamo lasciata, se il lettore se ne ricorda, Lucia nel parlatorio con la Signora. Il dialogo fra quelle due così dissimili creature continuò a questo modo" (225-26), which suggests that the reader is not considered as being present with the characters. The author makes specific reference to this technique with the passage "Ho visto più volte un caro fanciullo" (412), who is forced to collect his guinea pigs into shelter individually: in *I promessi sposi*, Manzoni calls his action "un gioco simile" and he also includes the graphic words "ricoverata Lucia, siam corsi a don Rodrigo; e ora lo dobbiamo abbandonare, per andar dietro a Renzo, che avevamo perduto di vista" (202)—the structure or necessary development of the story controls the narrator. "We" are, in fact, accompanying Renzo as he goes from Monza to Milan. Lastly, in *Fermo e Lucia* the narrator can turn aside from the existing material and its development: "il nostro autore" makes no further mention of Gertrude when she hurried to enclose

herself in her room after sending Lucia forth to be kidnapped, but the narrator uses the historian Ripamonti because he deems it "una specie di dovere" to tell of her repentance (285).

Let us now turn to *I promessi sposi*. The material with which the narrator will deal already exists, in addition to other elements which he will deliberately omit. As Elena Sala di Felice (15) puts it: "infatti il narratore è editore di una storia che egli conosce completamente (ecco la fonte della sua onniscienza) e che, per di più, è tutta al passato, esiste, è data e conclusa e pertanto imm modificabile." It is a history: "Ma, quando io avrò durata l'eroica fatica di trascrivere questa storia da questo dilavato e graffiato autografo, e l'avrò data, come si suol dire, alla luce . . ." (4). Later, the narrator specifies that Don Rodrigo had not engineered Renzo's arrest, as people were suggesting: "Ma noi, co' fatti alla mano, come si suol dire, possiamo affermare che, se colui non aveva parte nella sciagura di Renzo, se ne compiacque però" (308). Regarding the departure of Padre Cristoforo from his monastery, the narrator remarks: "Un po' meglio informati che fra Galdino, noi possiamo dire come andò veramente la cosa" (317). If the Anonimo is silent on some point, we can know nothing about it: about the "vicario di provvisione": "Che avvenisse poi di questo suo proponimento non lo dice il nostro autore, il quale, dopo avere accompagnato il pover'uomo in castello, non fa più menzione de' fatti suoi" (239). On the other hand, the Anonimo can record something as a factual addition to the historians: "Così terminò quella giornata, tanto celebre ancora quando scriveva il nostro anonimo; e ora, se non era lui, non se ne saprebbe nulla, almeno ne' particolari" (427), for Ripamonti and Rivola simply say that, after an interview with Cardinal Borromeo, the Innominato miraculously and permanently changed his life. Equally, passages from the historian Ripamonti can be included "per confermare e per dilucidare il racconto del nostro anonimo" (333).⁷ Manzoni had previously spoken of "la storia di quella giornata" (423).

Although Manzoni can say at the beginning of Chapter 31 that his object "non è, per dir la verità, soltanto di rappresentar lo stato delle cose nel quale verranno a trovarsi i nostri personaggi; ma di far conoscere insieme, per quanto si può in ristretto, e per quanto si può da noi, un tratto di storia patria più famoso che conosciuto," we are "condotti dal filo della nostra storia" (525). At other times, however, he confesses that he is simply filling out the reader's knowledge of history, as in regard to the war (459), or, to ensure that "i fatti privati che ci rimangono da raccontare, riescan chiari, dobbiamo assolutamente premettere un racconto alla meglio di quei pubblici" (474).

If the material already exists, the narrator can travel forward through it, though moving from one event and character to another, which may involve a return in time, but he may also stop for a moment in order to speak directly to the reader. Thus the traditional motif of the journey recurs. The most obvious example is when he comes upon Federigo Borromeo:

A questo punto della nostra storia, noi non possiamo far a meno di non fermarci qualche poco, come il viandante, stracco e tristo da un lungo camminare per un terreno arido e salvatico, si trattiene e perde un po' di tempo all'ombra d'un bell'albero, sull'erba, vicino a un fonte d'acqua viva. (371)

If the reader does not care to hear these words and wishes "d'andare avanti nella storia, salti addirittura al capitolo seguente." In *Fermo e Lucia*, the voyager was in a desert and stopped at a shady oasis. When Renzo, Lucia and the others are in Don Abbondio's house, the narrator intervenes to remark: "In mezzo a questo serra serra, non possiam lasciar di fermarci un momento a fare una riflessione" (128). In his reference to Ripamonti concerning the Innominato, the narrator adds: "col quale tiriamo avanti" (333). The narrator's passage can be swift or slow: before giving a more detailed and leisurely account of the war, he explains that his previous allusions to it had been made "sempre in momenti di gran fretta" (459). At other times, this haste is not evident: almost a year had passed from the murder of the *conversa* until the time when Lucia was presented to Gertrude and had with her that conversation "al quale siam rimasti col racconto" (188).

The most explicit reference to a journey, which here explicitly includes the reader, occurs after the lengthy characterization of Don Ferrante:

Però, lasciando scritto quel che è scritto, per non perder la nostra fatica, ometteremo il rimanente, per rimetterci in istrada: tanto più che ne abbiamo un bel pezzo da percorrere, senza incontrare alcun de' nostri personaggi, e uno più lungo ancora, prima di trovar quelli ai fatti de' quali certamente il lettore s'interessa di più, se a qualche cosa s'interessa in tutto questo.

(474)

In avoiding a discussion of why Federigo Borromeo does not have a literary reputation, Manzoni indicates the factor which controls the direction of his movement forward: "Sicché sarà meglio che noi riprendiamo il filo della storia, e che, invece di cicalare più a lungo intorno a quest'uomo, andiamo a vederlo in azione, con la guida del nostro autore" (381). As we have already seen, Manzoni says of the plague: "Condotti dal filo della nostra storia, noi passiamo a raccontar gli avvenimenti principali di quella calamità" (525). Within this main *filo* were subsidiary *fila*: if Don Gonzalo appeared to think of Renzo, this "nacque da un concorso singolare di circostanze, per cui il poveraccio, senza volerlo, e senza saperlo né allora né mai, si trovò, con un sottilissimo e invisibile filo, attaccato a quelle troppe e troppo gran cose" (458).

If the narrator goes forward with his characters, he can equate the time of the narration with the action or specify that he is leaping ahead of it. Like Scott with Butler in *The Heart of Midlothian*, Manzoni can say that the narration of the past events of Padre Cristoforo's life occupies the time of the friar's walk from

his monastery to Lucia's house. With Lucia on her way to the castle of the Inominato, Manzoni makes a statement that contains both elements:

Ma ormai non ci regge il cuore a descriverle più a lungo: una pietà troppo dolorosa ci affretta al termine di quel viaggio, che durò più di quattr'ore; e dopo il quale avremo altre ore angosciose da passare. Trasportiamoci al castello dove l'infelice era aspettata. (349)⁸

Finally:

Al lettore noi lo faremo passare in un momento tutto quel tempo, dicendo in compendio che, qualche giorno dopo la visita di Renzo al lazzeretto, Lucia n'uscì con la buona vedova. . . . Potremmo anche soggiunger subito: partirono, arrivarono, e quel che segue; ma, con tutta la volontà che abbiamo di secondar la fretta del lettore, ci son tre cose appartenenti a quell'intervallo di tempo, che non vorremmo passar sotto silenzio; e, per due almeno, crediamo che il lettore dirà che avremmo fatto male. (652)

Here the reader is separated from the content of the novel and seen in his own world.

Let us now examine Manzoni's statements concerning his transfer of attention from one character to another and his return to a character after a digression. His comparison with a boy collecting together his guinea pigs has already been noted, as also the previous passage in Scott. He was clearly aware of his task, the technique and the presence of the material in its various elements.⁹ Although the pronoun "we" is used, as it was by Scott, Manzoni does not say, as Scott had occasionally done, that he is transporting the reader somewhere or requesting him to adjourn to some definite point. Temporal and spatial terminology inevitably enters.

Convien però che il lettore sappia qualcosa di più preciso, intorno a que' ronzatori misteriosi; e, per informarlo di tutto, dobbiam tornare un passo indietro, e ritrovar don Rodrigo, che abbiám lasciato ieri, solo in una sala del suo palazzotto, al partir del padre Cristoforo. (110)

Lasciamoli andare, e torniamo un passo indietro a prendere Agnese e Perpetua, che abbiám lasciate in una certa stradetta. (133)

Going a step backwards contrasts with the normal movement forward through the material. The narrator can leave characters when they are securely established in some place and for the moment present nothing of interest, as Fielding had done with Sophia. Of Agnese and Lucia in the convent: "E noi lasciando le donne nel loro ricovero, torneremo al palazzotto di costui nell'ora in cui stava attendendo l'esito della sua scellerata spedizione" (189). Here again we go back in time.

The narrator can also abandon his characters for a time and then return to them without missing any of their important actions. He will not tell of the trials of the supposed *untori*: "Serbando però a un altro scritto la storia e l'esame di quelli, torneremo finalmente a' nostri personaggi, per non lasciarli più, fino alla fine" (562). Sometimes, at moments of great excitement, various characters are all involved in the action and the narrator must pass from some to others. At the tolling of the church bell, the bravi are in one place. Agnese and Perpetua in another: "Diremo prima brevemente ciò che facesser coloro, dal momento in cui gli abbiamo lasciati, parte nel casolare, e parte nell'osteria" (129), though, in order to describe the present position of the bravi, the narrator must go back in time.¹⁰

The narrator accompanies characters in their adventures and their wanderings. He can thus present scenes and spectacles which he has made his character see. We have noted that in *Fermo e Lucia* he defended himself in regard to his having Fermo at Milan during the food riots and again during the plague. As I have indicated in a previous article ("Point of View"), he can thus observe a scene partly from the point of view of the character, partly also from his own, but the description is certainly his own. He is, in fact, an observer of the effects of the famine in Milan when no character is available and he walks through the streets: "A ogni passo, botteghe chiuse," (479). When Renzo enters the *lazzaretto*, the narrator writes:

S'immagini il lettore il recinto del *lazzaretto*, popolato di sedicimila appestati. . . . Tale fu lo spettacolo che riempi a un tratto la vista di Renzo, e lo tenne lì sopraffatto e compreso. Questo spettacolo noi non ci proponiam certo di descriverlo a parte a parte, né il lettore lo desidera; solo, seguendo il nostro giovine nel suo penoso giro, ci fermeremo alle sue fermate, e di ciò che gli toccò di vedere diremo quanto sia necessario a raccontar ciò che fece, e ciò che gli seguì.

(606)

Since he follows Renzo, the narrator can witness the same spectacle, but will select from it those aspects which explain his character's actions and what happened to him.¹¹ Previously, he had decided: "Noi non seguiremo Gertrude in quel giro continuato di spettacoli e di divertimenti. E nemmeno descriveremo, in particolare e per ordine, i sentimenti dell'animo suo in tutto quel tempo" (182); all of this precedes the "history" narrated in the novel but it is also historically existing material. The narrator is just as much present as when, after confessing that it would take too long to explain why Borromeo lacked a literary reputation, he concludes: "andiamo a vederlo in azione, con la guida del nostro autore" (381).¹² Similarly, after he has informed us that Don Rodrigo has been transported to the *lazzaretto*, he goes on: "Lasciando ora questo nel soggiorno de' guai, dobbiamo andare in cerca d'un altro . . . Renzo, voglio dire, che abbiamo lasciato al nuovo filatoio, sotto il nome di Antonio Rivolta" (570). The narrator obviously includes himself among those who saw Don Abbondio the day news arrived of the

descent of the mercenary army and of its depredations; we read: "Qui, tra i poveri spaventati troviamo persone di nostra conoscenza. Chi non ha visto don Abbondio . . . non sa bene cosa sia impiccio e spavento" (497).

Manzoni's position as author and narrator is amusingly, yet subtly, defined in his words to Giovanni Battista Giorgini which the latter records in a letter to Ruggero Bonghi of May 25, 1882:

Il Manzoni mi disse più di una volta che impiegò tre anni a scrivere il Romanzo; e di quegli anni parlava come dei più felici della sua vita. "Alzarsi ogni mattina, diceva, colle immagini vive del giorno innanzi davanti alla mente, scendere nello studio, tirar fuori dal cassetto dello scrittoio qualcuno di quei soliti personaggi, disporli davanti a me come tanti burattini, osservarne le mosse, ascoltarne i discorsi, poi mettere in carta e rileggere, era per me un godimento così vivo come quello di una *curiosità* soddisfatta."¹³

The characters have acquired a life of their own and the author can watch them and listen to them. It is though he had found them in history and noted their original thoughts and actions. Manzoni has intensified the traditional conception of the pre-existence of the material of the novel. For him, however, an essential consequence derives from the presentation of what is seen as historical reality: the moral structure and meaning of his work appear equally historical. He has thus succeeded in integrating "il vero storico" with "il vero morale."

University of Toronto

Notes

¹See the observations of Grossvogel 32-33.

²A forerunner of Manzoni's innkeepers appears in *Joseph Andrews* 85-86. He refused to incline to the side of either of two lawyers who had just left after expressing completely opposite views of the local Squire: "It is not my business to contradict gentlemen while they are drinking in my house." Croce (*La poesia*) stated in regard to *I promessi sposi*, "sarebbe ora d'insistere altresì sui legami che ha coi romanzi inglesi del settecento (per esempio, con quelli del Fielding, come il *Tom Jones*)" (242).

³Manzoni can likewise leave Agnese and Lucia when they are in the safety of the convent of Monza and return to Don Rodrigo; see Fermo in *Fermo e Lucia* 494.

⁴Cooper calls shifting the scene "an author's privilege" (23).

⁵In Manzoni's case, this unity will have an important moral element since, for him, there exist both "il vero storico" and "il vero morale." According to Hayden White, "It is difficult to think of any historical work produced during the nineteenth century, the

classic age of historical narrative, that was not given the force of a moral judgement on the events it narrated" (20).

⁶Writing to Claude Fauriel on 29 May 1822, Manzoni said that he sought to avoid the reproach of being an imitator: "à cet effet je fais ce que je peux pour me pénétrer de l'esprit du temps que j'ai à décrire, pour y vivre" (*Lettere* 271).

⁷Grosser comments that the most revealing attitude assumed by Manzoni in regard to his source is an aspect of the attitude with which he wishes to present himself to the public: "il narratore indaga per sopperire alle lacune del manoscritto, si costituisce come coscienza storicamente critica nei confronti della sua fonte" (435).

⁸This passage belies Zottoli's statement that Manzoni "guardava con lo stesso animo di puro contemplatore così i casi inventati dei suoi personaggi, come i particolari storici della peste, della guerra, della carestia" (232). For the feelings of the narrator we may compare Grossi in *Marco Visconti*: "Non ci patisce il cuore d'intrattenerci più a lungo in uno spettacolo di sì desolante pietà, e però abbandonando il misero barcajuolo e la sua (se è possibile) ancor più misera donna, torneremo ai nostri personaggi che abbiamo lasciati a Varenna" (76).

⁹Sala di Felice (11-12) comments: "Il narratore vi esce allo scoperto in modo singolarmente esplicito, a palesare le difficoltà del proprio lavoro di regista-organizzatore della trama, e a chiarire i rapporti ch'egli intrattiene coi personaggi, nei quali coinvolge pure i destinatari della sua narrazione, compresi nella prima persona plurale: 'ci convien fare,' 'i nostri personaggi.'"

¹⁰D'Azeglio's comments in a similar situation are interesting: "Per condurre di pari il racconto de' molti accidenti che accaddero separatamente in quella sera ai vari attori di questa storia, ci è convenuto lasciar il lettore sospeso sul conto di ciascuno; e quantunque sia questo il costume di molti narratori, non crediamo che riesca gradito quando il libro che si ha fra le mani è da tanto d'inspirar il desiderio di conoscere il fine. Non ci scuseremo presso il lettore d'aver seguito un tal metodo, che del resto era indispensabile nel caso nostro: questa scusa sarebbe un atto di vanità che potrebbe far ridere alle nostre spalle; e la modestia, che in alcuni è una virtù, in molti è un tornaconto" (*Ettore Fieramosca* 153-54).

¹¹According to Grosser, Manzoni makes "un'esplicita affermazione di adozione del punto di vista del personaggio" (431), but we may point out that his subsequent descriptions do not wholly conform to this. See also Salsano *passim*.

¹²Lubbock (111) writes: "It is a question, I said, of the reader's relation to the writer; in one case the reader faces towards the story-teller and listens to him, in the other he turns towards the story and watches it." Iser (*The Implied Reader* 75) quotes from Lord Kames, *Elements of Criticism*, which came out in 1762, a passage very relevant to this question.

¹³Published by Scherillo, *Manzoni intimo* 2: 262-63. See also the comment of Sala di Felice (17). The letter is mentioned by Illiano, 94, n. 5. See also Zottoli 80-81.

Works Cited

- Cervantes Saavedra, Miguel de. *The Adventures of Don Quixote*. Trans. J. M. Cohen. Harmondsworth: Penguin, 1950.
- Chandler, S. Bernard. "Point of View in the Descriptions of *I promessi sposi*." *Italica* 43 (1966): 386-403.
- Cooper, James Fenimore. *The Last of the Mohicans*. New York: Harper and Row, 1965.
- Croce, Benedetto. *La poesia*. 6th ed. Bari: Laterza, 1963.
- D'Azeglio, Massimo. *Ettore Fieramosca*. In *Romanzi*. Milano: Mursia, 1966.
- Fielding, Henry. *Jonathan Wild*. New York: Signet Classics, 1962.
- _____. *Joseph Andrews*. New York: Signet Classics, 1963.
- _____. *Tom Jones*. New York: Signet Classics, 1963.
- Grosser, Hermann. "Osservazioni sulla tecnica narrativa e sullo stile nei *Promessi sposi*." *Giornale storico della letteratura italiana* 158 (1981): 409-40.
- Grossi, Tommaso. *Marco Visconti*. Milano: Rizzoli, 1953.
- Grossvogel, David I. *Limits of the Novel. Evolutions of a Form from Chaucer to Robbe-Grillet*. Ithaca: Cornell UP, 1968.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns in Communication in Prose Fiction from Bunyan to Becket*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1974.
- Illiano, Antonio. "Tecnica e sintassi nel racconto ironico in Manzoni." *Italica* 61 (1984): 85-95.
- Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction*. New York: The Viking Press, 1957.
- Manzoni, Alessandro. *Tutte le opere*. I Classici Mondadori. Eds. Alberto Chiari and Fausto Ghisalberti. Vol. 2.1, *I promessi sposi*, 1963, 3rd ed.; vol. 2.3, *Fermo e Lucia*, 1964, 3rd ed.; vol. 7.1-3, *Lettere*, 1970, ed. Cesare Arieti. Milano: Mondadori, 1957-.
- _____. *Lettre à M. Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*. In *Opere*. Ed. Guido Bezzola. Vol. 3, *Opere varie*, 1965. Milano: Rizzoli, 1961-.
- Sala di Felice, Elena. *Costruzione e stile nei Promessi sposi*. Padova: Liviana Editrice, 1977.
- Salsano, Roberto. *Ritrattistica e mimica nei Promessi sposi*. Roma: Fratelli Palombi, 1979.
- Scherillo, Michele. *Manzoni intimo*. 3 vols. Milano: Hoepli, 1923.
- Scott, Walter. *The Abbot*. London: Dent, 1969.
- _____. *The Antiquary*. London: Dent, 1966.
- _____. *The Bride of Lammermoor*. London: Dent, 1966.
- _____. *Guy Mannering*. In *The Waverley Novels*. New York: Thomas P. Crowell, n. d.
- _____. *The Heart of Midlothian*. London: Dent, 1947.
- _____. *Ivanhoe*. New York: Dell Laurel Edition, 1961.
- _____. *The Monastery*. London: Dent, 1969.
- _____. *Old Mortality*. London: Dent, 1964.
- _____. *Waverley*. New York: Signet Classics, 1964.
- White, Hayden. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality." In *On Narrative*. Ed. W. J. T. Mitchell. Chicago: U of Chicago P, 1981. 1-23.
- Zottoli, Angelandrea. *Umili e potenti nella poetica di Manzoni*. Roma: Tumminelli, 1942.

Il cavallo del Père Canaye e la mula di don Abbondio

Per uno specialista di letteratura francese non ci sarebbe nemmeno bisogno di presentare l'opera di Charles de Marguetel de Saint Denis, signore di Saint-Évremond (circa 1614-1703): essa ha goduto di una durevole fortuna lungo tutta l'età dei lumi¹. Prima del sostanziale disinteresse romantico si contano numerose edizioni dei suoi testi², non solo in area francese, ma in quella più vastamente europea. A questa diffusione ha contribuito la vicenda biografica dello scrittore, costretto all'esilio, in Olanda prima e poi in Inghilterra, sotto Luigi XIV³. Aristocratico colto e raffinato, ripudiò ben presto l'educazione religiosa ricevuta nelle scuole dei Gesuiti, aprendosi all'influenza del pensiero filosofico di Gassendi. Questa esperienza intellettuale contribuì a maturare la sua personalità di libero pensatore, che nei suoi scritti rivendica la propria autonomia tanto dal razionalismo cartesiano che dalla metafisica tradizionale. Seguace di un epicureismo moderato, che lo portava a coltivare i valori dell'amicizia e della tolleranza e ad apprezzare quelli della civile e brillante conversazione mondana, Saint-Évremond ha riversato il suo fine *esprit* di moralista in saggi brevi, dialoghi, dissertazioni semiserie su argomenti eruditi di prevalente contenuto storico, politico e letterario⁴.

A tale genere appartiene l'opera che qui ci interessa e alla quale è maggiormente legata la sua fama di scrittore: la *Conversation de M. le Marechal d'Hocquincourt avec le Pere Canaye*, già ricordata con ammirazione da Voltaire⁵. Questo breve scritto è, secondo l'Adam (204), un singolare documento dell'estrema libertà di opinioni e di linguaggio che circolava negli ambienti aristocratici "libertini" nei confronti della Chiesa e delle credenze religiose. L'atteggiamento di laico scetticismo di Saint-Évremond mira a irridere le verità del dogma cristiano mettendole maliziosamente in bocca a un suo portavoce tipico fino alla caricatura, il gesuita Père Canaye⁶. Ma la luce di ridicolo non risparmia nemmeno gli antagonisti storici della Compagnia di Gesù, i giansenisti: nelle parole del prelado entrambi gli ordini appaiono divisi da pure questioni di potere, impegnati come sono non già nel provvedere alla salute delle anime ma nel disputarsi il governo delle coscienze cristiane.

La conversazione, di cui si parla nel titolo, ha luogo nel quartier generale della città di Péronne, alla tavola del maresciallo d'Hocquincourt⁷, comandante della terza armata dell'esercito regio impegnato nella lotta contro le forze frondiste del Condé⁸. Interlocutore del grossolano soldato è il prudente gesuita; testimone divertito del dialogo, il nostro autore; il tema dibattuto è la "soûmission d'esprit" (Con. 192)⁹ che la religione esige dagli uomini e l'ostinazione di alcuni increduli, i liber-

tini, che, negando l'evidenza dei miracoli e l'autorità delle Scritture, vogliono sottoporre ogni cosa all'esame della ragione. Nel corso della dotta conversazione arrivano i dispaggi della Corte che ordinano a Hocquincourt di mettersi in marcia per ricongiungere le sue forze a quelle del Turenne e insieme tentare di liberare Arras dall'assedio spagnolo¹⁰. L'esecuzione di questo ordine è l'occasione per Saint-Évremond di mettere in scena una gustosa commedia che ha per protagonista/vittima il padre Canaye, montato su un cavallo focoso malignamente prestatogli dal Maresciallo per attraversare i luoghi delle operazioni militari. Come già il suo zelo di pastore e la sua scaltrezza tipicamente gesuitica erano stati impegnati a fondo nella schermaglia dialettica con il suo bizzoso interlocutore, così ora l'animale mette a dura prova la sua abilità di cavaliere, pressoché nulla, e la sua riserva di coraggio, davvero scarsa. In tal modo il movimentato episodio ha il valore di compiere il ritratto morale e psicologico del personaggio, bilanciato fra cinismo e candore, fra meschina debolezza umana e scaltra cautela gesuitica, quale già la conversazione con l'imprevedibile Hocquincourt l'aveva delineato.

Il tipo di situazione rappresentata, i personaggi che la animano e la particolare situazione psicologica che li contrappone — ma soprattutto la comica cavalcata del Père Canaye — evocano irresistibilmente alla memoria il celebre episodio, descritto dal Manzoni nei capitoli 23 e 24 dei *Promessi sposi*, della cavalcata di don Abbondio sulla mula, a fianco dell'Innominato, per andare a liberare Lucia prigioniera nel castello. Se un rapporto diretto di fonte non appare positivamente accertabile, si possono tuttavia cogliere con probante sicurezza gli echi di una memoria di lettura manzoniana¹¹. A confortare tale ipotesi valgono, prima che gli indizi testuali, alcune considerazioni di fatto, che suppliscono almeno in parte alla mancanza di testimonianze documentarie. È ragionevole pensare che Manzoni sia venuto a conoscenza dell'opera di Saint-Évremond durante i suoi soggiorni a Parigi, dove questa godeva di larga circolazione e fortuna, come testimoniano le numerose ristampe¹². In ogni caso a questo autore, considerato come un precursore del razionalismo settecentesco, doveva andare un particolare apprezzamento dell'ambiente tardoilluminista degli *idéologues* frequentato dal Manzoni. Ma, a prescindere da questa plausibile ipotesi, è a Milano stessa che egli poteva leggere la *Conversation* (e conosciamo l'interesse che il Manzoni portava agli autori del Seicento francese, in particolare ai moralisti come Bossuet, Bourdaloue, Nicole, contemporanei di Saint-Évremond): la Biblioteca Ambrosiana conserva numerosi esemplari di edizioni miscellanee delle opere di Saint-Évremond, e lo scrittore milanese ne era, come sappiamo, assiduo frequentatore¹³. Tre di queste contengono il testo che qui ci interessa¹⁴: 1) edizione parigina di *Oeuvres meslées* in 12°, 5 voll., in data 1692-93; 2) edizione londinese di *Oeuvres avec une "épître" de Silvestre et la vie de l'Auteur*, in data 1714; 3) edizione parigina di *Oeuvres avec la vie de l'Auteur par Des Maizeaux* in 12°, 10 voll., in data 1740. È appunto dalla testimonianza di Desmaizeaux che veniamo a conoscenza della genesi autobiografica di questa *Conversation*. Saint-Évremond aveva fatto una brillante carriera militare sotto il principe di Condé, prendendo parte al trionfo di Rocroi

(1643), ma era caduto poi in disgrazia (1649). Quando il Condé si mise a capo della Fronda, Saint-Évremond si mantenne fedele alla causa del Re, tanto che nel 1652 ricevette la nomina a maresciallo di campo. È in questa veste che servì nelle Fiandre agli ordini del maresciallo d'Hocquincourt (1654) e che poté essere testimone della conversazione di questi con il padre gesuita, che aveva allora la direzione dell'ospedale di campo¹⁶. Una attenta analisi del dialogo e del successivo episodio consente di formulare ipotesi abbastanza concrete sulla probabile lettura manzoniana. Questa anzi si può presumere ancora fresca nella memoria, e dunque relativamente recente, se è vero che l'episodio della mula, e altri particolari, come vedremo, non compaiono nella primitiva stesura. In mancanza di testimonianze documentarie naturalmente non è possibile sciogliere il dubbio se, nel breve giro di anni che conduce dal *Fermo e Lucia* alla ventisettesima, abbiano operato dirette suggestioni abilmente dissimulate nel testo dei *Promessi sposi*, o le reminiscenze di una lettura antica inconsciamente riaffiorate alla memoria del Manzoni. Non resta dunque che descrivere la breve operetta di Saint-Évremond, mettendo di volta in volta in rilievo quelle corrispondenze testuali che mi sembrano suffragare la legittimità dell'ipotesi di lavoro.

La discussione conviviale prende avvio dall'attacco del Père Canaye contro "ces esprits forts qui veulent examiner toutes choses par la raison" (*Conv.* 192), e dà lo spunto a Hocquincourt di esprimere tutta la sua impulsiva bizzarria vantando le sue successive "conversioni" ideologiche, a Canaye di esibire la sua piccola furbizia gesuitica per edificare il suo interlocutore sulle imperscrutabili vie della grazia divina. L'effetto che deriva dal ricorso a queste acrobazie dialettiche è naturalmente quello contrario¹⁶ di mettere in ridicolo la religione e i suoi rappresentanti agli occhi del testimone Saint-Évremond, colui che racconta e che vale evidentemente come testimone collettivo, il lettore. Hocquincourt risponde di aver conosciuto molti libertini e di averli annoverati fra i suoi migliori amici. Per procurare una morte da valoroso a uno di questi, Pierre de La Frette, che si stava spegnendo a causa di una febbriettola, non aveva esitato a puntargli una pistola alla testa, quando un gesuita impiccione gli spinse il braccio deviando il colpo. Hocquincourt ne fu talmente incollerito che si fece immediatamente giansenista. Ma durò poco, perchè l'odio per un certo abate giansenista che circonviva sotto il pretesto della religione la donna amata dal Maresciallo, la duchessa di Montbazon, fu causa sufficiente per farlo tornare dalla parte dei gesuiti. Hocquincourt aveva poi avuto un breve flirt con la filosofia, che lo aveva portato "sur le point de ne rien croire" (*Conv.* 199), ma il suo cervello ne era rimasto tanto imbrogliato da farlo tornare ben presto alla religione, pur non trovandoci, per sua esplicita ammissione, un briciolo di ragione, anzi meno che mai ("ce n'est pas que j'y voye plus de raison, au contraire, moins que jamais", *Conv.* 199).

Di fronte a questa sconcertante biografia intellettuale il padre non mostra scandalo: ne commenta con pie riflessioni le diverse svolte, preoccupato di assecondare le enormità, le esuberanze del suo contraddittore e pronto a riconoscere in ogni devianza l'opera di Satana e in ogni ritorno alla regola, benchè attuata per

vie discutibili, l'arcano disegno della Provvidenza¹⁷. Il crescendo delle sue argomentazioni culmina in una appassionata tirata contro la ragione, posta a suggello della guarigione di Hocquincourt dalla malattia filosofica:

Point de raison! C'est la vraye Religion cela. Point de raison! Que Dieu vous a fait, Monseigneur, une belle grace! *Estote sicut infantes*, soyez comme des enfans. Les enfans ont encore leur innocence; et pour-quoy? parce qu'ils n'ont point de raison. *Beati pauperes spiritu*, bienheureux les pauvres d'esprit; ils ne pechent point. La raison? c'est qu'ils n'ont point de raison. Point de raison, je ne sçaurois que vous dire, je ne sçay pourquoi: les beaux mots! Ils devroient estre écrits en lettres d'or. Ce n'est pas que j'y voye plus de raison; au contraire, moins que jamais. En vérité cela est divin pour ceux qui ont le goût des choses du Ciel. Point de raison! que Dieu vous a fait, Monseigneur, une belle grace!

(Conv. 199-200)

Tuttavia la conversazione non procede difficoltosa soltanto per le impervie dialettiche, ma anche per il confronto psicologico fra i due personaggi, che vede il Padre in costante inferiorità di fronte ai bruschi modi da soldatuccio del Maresciallo. A un certo punto diventa questione di vera e propria paura fisica: per dimostrare al Padre—pudicamente incline a darne una versione sublimata—tutta la violenza della sua passione per la duchessa di Montbazou, Hocquincourt afferra un coltello e lo rivolge contro il suo interlocutore:

—voyez vous, si elle m'avoit commandé de vous tuer, je vous aurois enfoncé le couteau dans le coeur.—

Le Pere Canaye surpris du discours, et plus effrayé du transport, eut recours à l'oraison mentale et pria Dieu secrettement qu'il le délivrat du danger où il se trouvoit; mais ne se fiant pas tout à fait à la priere, il s'éloignoit insensiblement du Maréchal par un mouvement de fesse imperceptible. Le Maréchal le suivoit par un autre tout semblable, et à luy voir tenir le couteau toujours levé, on eut dit qu'il alloit mettre son ordre en execution.

(Conv. 196-97)

Già a quest'altezza si possono riscontrare alcune analogie di situazione e di atmosfera con il testo manzoniano. Nel cap. 23 dei *Promessi sposi* incontriamo una coppia altrettanto singolare nel suo assortimento e simmetrica nel suo contrasto: un uomo d'arme famoso per il terrore che incute, l'Innominato, e un prete inerme e pavido, don Abbondio, riuniti da circostanze straordinarie in una "missione di guerra". Si tratta, qui come là, di attraversare le linee nemiche per portare soccorso non già alla città assediata, ma alla donna prigioniera, Lucia. Ma la compagnia non è delle più rassicuranti per il povero curato¹⁸, cui un'autentica paura fisica suggerisce l'atteggiamento guardingo e diffidente che merita un convertito di così fresca data. Trovatosi coinvolto suo malgrado nello straordinario incontro tra Federigo Borromeo e l'Innominato, don Abbondio si preoccupa soprat-

tutto della sua incolumità e, come misura di prudenza, si tiene vicino al Cardinale “per tenersi lontano da quell’altro” (1.23:390)¹⁹. Non rischia così di trovarsi impreparato di fronte a un’eventuale minaccia e di dover ricorrere in extremis, come Canaye di fronte al coltello di Hocquincourt, a “un mouvement de fesse” (*Conv.* 197). D’altra parte, se nel suo caso, almeno fin che non si inizia il viaggio, non si tratta di una minaccia fisica diretta, certo l’atto con cui l’Innominato si arma della carabina prima della partenza è un duro colpo ai primi timidi conforti di don Abbondio:

Il signore s’era incamminato di corsa, al primo avviso: arrivato all’uscio, s’accorse di don Abbondio, ch’era rimasto indietro. Si fermò ad aspettarlo; e quando questo arrivò frettoloso, in aria di chieder perdono, l’inchinò, e lo fece passare avanti, con un atto cortese e umile: cosa che raccomandò alquanto lo stomaco del povero tribolato. Ma appena messo piede nel cortiletto, vide un’altra novità che gli guastò quella poca consolazione; vide l’innominato andar verso un canto, prender per la canna, con una mano, la sua carabina, poi per la cigna con l’altra, e, con un movimento spedito, come se facesse l’esercizio, mettersela ad armacollo.

—Ohi! ohi! ohi! —pensò don Abbondio: —cosa vuol farne di quell’ordigno, costui? Bel cilizio, bella disciplina da convertito! E se gli salta qualche grillo? Oh che spedizione! oh che spedizione! —

(1.23: 394-95)

Il coltello e la carabina: nessuna delle due armi ha un valore strettamente funzionale nell’economia del racconto, ma entrambe contano per l’effetto psicologico indotto nel personaggio-vittima. L’episodio, assente nel *Fermo e Lucia*²⁰, entra nella successiva redazione, forse sull’onda inconscia del ricordo evremondiano, ad accentuare le apprensioni di don Abbondio, già turbato al pensiero non solo della compagnia e della destinazione del viaggio, ma anche del mezzo di trasporto, la mula che l’aiutante è andato a procurargli. La prudenza naturale del pauroso non si disgiunge ovviamente dal ricorso alla preghiera (“Don Abbondio si levò anche lui il cappello, si chinò, si raccomandò al cielo”, 1.23: 396), ma è più un’abitudine mentale superstiziosa che un atto religiosamente consapevole, così come il Père Canaye mostra di attribuire all’ “oraison mentale” minor efficacia rispetto a un tempestivo scansarsi.

Ma a prescindere da questo più puntuale richiamo, si osserva una generale corrispondenza di atteggiamenti nei due preti nei confronti dei loro minacciosi antagonisti. Senz’altro condivisa è la preoccupazione di tenere a bada le possibili esuberanze — soprattutto dialettiche nel caso di Hocquincourt, soprattutto fisiche nel caso dell’Innominato — del compagno, e l’imbarazzo derivante da questa condizione di sospettosa inferiorità. Mentre lo scaltro gesuita asseconda le bizzarrie verbali del suo interlocutore, cercando di contenere i danni per la sua causa grazie a un’eloquenza spregiudicatamente corrica, don Abbondio non riesce a mascherare

il disagio che simile compagnia gli procura optando per un silenzio che è tuttavia percorso da un non meno vivace, e a suo modo eloquente, monologo interiore. Retorica dell'edificazione a tutti i costi da un lato, retorica della paura che non ha tregua dall'altro: tutto un repertorio di stilemi "professionali"—le armi del mestiere—è messo in campo dal gesuita a sostegno delle sue incredibili argomentazioni, mentre il povero curato, incapace di parola, è costretto a farselo prestare dal suo indulgente autore. Abbiamo così per entrambi i testi l'effetto di contrasto ironico generato tanto dall'uso in funzione solennizzante del latino ecclesiale (il Père Canaye abusa di citazioni bibliche, mentre la muta implorazione di don Abbondio nell'incontrare l'Innominato è un virgiliano "parcere subiectis", 1.23: 380); quanto dall'enfasi dell'*amplificatio* dotta (il cavallo del gesuita trasformato in "Bucephale", *Conv.* 204; il parroco nobilitato nel pellegrino dantesco in viaggio per "Malebolge", 1.23: 399). Parlano nei due ecclesiastici intenzioni ovviamente diverse: Canaye ha di mira non tanto la maggior gloria della religione, quanto il gretto orgoglio della Compagnia; don Abbondio il suo piccolo egoismo personale, identificato nell'obiettivo tutto fisico e contingente di "salvare la pelle" (dall'Innominato, dai bravi, da don Rodrigo). Ma uguale direi, benché diversamente orientato, è il rapporto di contrasto, caratteriale oltre che sociologico e situazionale, instaurato fra gli antagonisti, che produce effetti comici paralleli: il gesuita, consapevole della veste che indossa, esalta alla grandiosità dell'evento provvidenziale quelle che sono miserie e meschinità umane (le "piccole conversioni" di Hocquincourt ai suoi occhi "ne sont point mouvemens humains, cela vient de Dieu", *Conv.* 199); il povero curato di campagna, secondo il suo costume, riduce alla misura delle umane debolezze gli eventi grandiosi della grazia. Il dramma della conversione dell'Innominato, di cui è involontario testimone, è degradato nei suoi pensieri a un affare di "santi" e "birboni", di inutili sconquassi e turbamenti della quiete pubblica (1.23: 396).

A questo punto siamo introdotti alle soglie di quei brevi inserti di commedia che costituiscono il cuore del nostro confronto testuale. Quello che nella *Conversation* è un atto unico continuo, nei *Promessi sposi* si scompone in due episodi scenici divisi fra un viaggio d'andata e uno di ritorno e disposti su due capitoli consecutivi (23 e 24). La scena della difficile cavalcata consegue per entrambi i personaggi a una situazione di più gravi spaventi (il coltello puntato contro il Père; l'attraversamento a fianco dell'Innominato di "Malebolge"), concludendo con un rincaro impreveduto ciò che già si era configurato—secondo il doppio registro, religioso e militare, che governa entrambi i testi—come un "calvario" o una "giornata campale". Sia nella *Conversation* che nei *Promessi sposi* l'evento "drammatico" ha per prologo i comici imbarazzi di una scelta—quella della cavalcatura—resa delicata dall'inesperienza, dalle scarse attitudini pratiche e, soprattutto, dall'irrisoria vocazione al coraggio che contraddistingue i due religiosi:

Le Pere Canaye qui se trouvoit sans monture en demanda une qui le put porter au camp. — Et quel cheval voulés vous, mon Pere? — dit le

Maréchal. — Je vous répondray, Monseigneur, ce que répondit le bon Pere Suares au Duc de Medina Sidonia dans une pareille rencontre: *Qualem me decet esse, mansuetum*. Tel qu'il faut que je sois, doux, paisible. *Qualem me decet esse, mansuetum*. — — J'entens un peu le latin, dit le Maréchal; *mansuetum* seroit meilleur pour des brebis que pour des chevaux. Qu'on donne mon bon cheval au Pere, j'aime son ordre, je suis son ami: quo'on lui donne mon bon cheval. —

(Conv. 201-02)²¹

Don Abbondio se ne sbrigò come potè, in quella confusione di mente; e accostatosi poi all'aiutante, gli disse:

“mi dia almeno una bestia quieta; perchè, dico la verità, sono un povero cavalcatore”. “Si figuri”, rispose l'aiutante, con un mezzo sogghigno: “è la mula del segretario, che è un letterato”.

“Basta . . . ” replicò don Abbondio, e continuò pensando: —il cielo me la mandi buona—.

(1.23: 394)

Arrivati all'uscio di strada, trovarono le due cavalcature in ordine: l'inominato saltò su quella che gli fu presentata da un palafreniere. “Vizi non ne ha?” disse all'aiutante di camera don Abbondio, rimettendo in terra il piede, che aveva già alzato verso la staffa.

“Vada pur su di buon animo: è un agnello”. Don Abbondio, arrampicandosi alla sella, sorretto dall'aiutante, su, su, su, è a cavallo.

(1.23: 395)²²

Inettitudine e paura scatenano tanto l'ironia aggressiva dell'aiutante, il quale sposta il tiro dal bersaglio diretto alla categoria affine dei letterati, che la ben più disinibita voglia di divertirsi alle spalle della sua vittima da parte del Maresciallo. Il primo, rassicurando don Abbondio, assimila la mula a un “agnello”, ma non così fa il secondo con il Père Canaye, rifiutando una degradante assimilazione del suo destriero a delle “brebis”. Così non resta, al “pauvre” Père Canaye e all'altrettanto “povero” don Abbondio, che affrontare il loro viaggio in terra nemica, l'uno in groppa al focoso cavallo di Hocquincourt, l'altro sul dorso della mula bizzosa.

Non ci interessano qui le ben note riflessioni, tremebonde e stizzose, di don Abbondio in questa “andata a Malebolge”, quanto le peripezie che gli tocca subire nel tragitto di ritorno, là dove il testo manzoniano torna a collegarsi in maniera più pertinente con il suo modello. Fa da cornice agli episodi un analogo esordio in tono epico, dove lo sguardo del narratore sembra conciliare ancora una volta la presa di distanza ironica con l'umana solidarietà per la vittima:

J'allay dépecher mes petites affaires et ne demeuray pas long tems sans rejoindre le convoy. Nous passames heureusement; *mais ce ne fut pas sans fatigue pour le pauvre Pere Canaye*.

(Conv. 202)

Per don Abbondio questo ritorno non era certo così angoscioso come l'andata di poco prima; *ma non fu neppur esso un viaggio di piacere*.

(1.24: 406; i corsivi sono miei)

Accomunati nell'incomodo—come poi lo saranno nelle recriminazioni contro le bizzarrie della bestia—i due preti subiscono vicissitudini diverse in relazione alle caratteristiche delle rispettive cavalcature. Il destriero del gesuita risponde agli impulsi della sua focosa indole: ardente, inquieto, morde il freno, va di traverso, nitrisce in continuazione, e, per colmo, offende il pudore del suo cavaliere prendendo per cavalle tutti gli altri animali del gruppo. La mula invece procede conformemente alla natura ostinata e riottosa dei suoi pari: sceglie i percorsi più rischiosi, a perpendicolo sui precipizi, con il povero don Abbondio traballante sull'arcione e imprecante contro “quel maledetto gusto d'andare a cercare i pericoli, quando c'è tanto sentiero!” (I.24: 407). Ma i disagi del cavalcare per un don Abbondio tuttavia troppo pavido per ritardare l'andatura (“Sicché, al solito, rodendosi di stizza e di paura, si lasciava condurre a piacere altrui”, I.24: 407) sono ben poca cosa in confronto con le disavventure eroicomiche del Père Canaye, letteralmente in balia del suo destriero (“Ah! Monsieur, je n'en puis plus, je suis roué, je n'en puis plus”, *Conv.* 202). L'improvvisa apparizione di una lepre scatena infatti il cavallo, abituato agli spari da tante esperienze di caccia e di battaglia. L'animale sfreccia immediatamente alla testa del gruppo che insegue la preda, così che fa un bello spettacolo “de voir le Jesuite à la teste de tout, malgré luy” (*Conv.* 203)²³. Quando la lepre viene uccisa, i cacciatori si raccolgono festosi intorno al prete, attribuendogli il successo della caccia fino al punto di solleticarne la vanità e fargli momentaneamente dimenticare spaventi e sofferenze (“se sçavoit le meilleur gré du monde des merveilles qu'il pensoit avoir faites sur le barbe de Monsieur le Maréchal”, *Conv.* 203).

L'episodio, completamente ignorato dal romanzo manzoniano, stabilisce certo una netta divaricazione dei due percorsi testuali. Ma solo provvisoriamente: la distanza torna, almeno parzialmente, a colmarsi nella descrizione delle reazioni fisiche ed emotive allo scampato pericolo. Un medesimo effetto umoristico sortisce da questa mescolanza di fievolezza e di paura, di sollievo psicologico e di dolorosi acciacchi che i due personaggi condividono. La vanità—ovvero il sentimento, se non di una impresa eroica, almeno di una dura prova brillantemente sopportata—non è assente infatti nemmeno in don Abbondio. Ne riconosciamo una piccola, ma inequivocabile spia quando, nel rassicurare Lucia attonita di fronte ai suoi liberartori, esclama: “Sono proprio il vostro curato, venuto qui apposta, a cavallo . . .” (I.24: 402)²⁴. La frase, tripartita enfaticamente dalle virgole a scandire un andamento di *climax*, esibisce comicamente la fievolezza dello sforzo durato. Quell'unico e fuggitivo attimo di autocompiacimento è destinato tuttavia a lasciare il posto, nel tragitto verso valle, a ben più consistenti disagi, poiché i crucci di ordine psicologico vengono a rincarare sulle fatiche fisiche del viaggio:

Al cessar di quella pauraccia, s'era da principio sentito tutto scarico, ma ben presto cominciarono a spuntargli in cuore cent'altri dispiaceri: come, quand'è stato sbarbato un grand'albero, il terreno rimane sgombro per qualche tempo, ma poi si copre tutto d'erbacce. Era diventato sensibile a tutto il resto; e tanto nel presente, quanto ne' pensieri dell'av-

venire, non gli mancava pur troppo materia di tormentarsi. Sentiva ora, molto più che nell'andare, l'incomodo di quel modo di viaggiare, al quale non era molto avvezzo; e specialmente sul principio, nella scesa dal castello al fondo della valle. (1.24: 406)

Un analogo meccanismo reattivo scatta per il Père Canaye, una volta che viene a cessare, insieme con la paura, il piccolo compiacimento segreto per l'impresa. Ma non si tratta per lui di roveli interiori, bensì di malanni fisici, che gli fanno sperimentare sulla sua pelle la verità del biblico ammonimento: *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*. Difatti "a mesure qu'il se refroidissoit, il sentoit un mal que la chaleur luy avoit rendu insensible" (Conv. 203): passato il calore della corsa, anche l'anestetico della gloria conquistata sul campo cessa ben presto i suoi benefici effetti e al buon padre, cui restano ancora chilometri di fatica e di spaventi, si affacciano pateticamente nella mente le lusinghe della sua quiete abituale: "et sa fausse gloire cedant à de veritables douleurs, il regretoit le repos de sa société et la douceur de la vie paisible qu'il avoit quittée" (Conv. 203-04). È fin troppo scontato riconoscere qui un tratto tipico del corrispondente personaggio manzoniano. Il rimpianto della vita domestica e l'aspirazione al quieto vivere sono il presupposto di tutte le paure che lo affliggono; nella fattispecie, sono il *leit-motiv* delle sue recriminazioni contro i "santi" e i "birboni" nati per sconvolgere la sua tranquillità. In questo che è senz'altro uno dei momenti più critici che egli si trova ad affrontare — paragonabile all'incontro con i bravi o alla fuga dai lanzi — si infittiscono proporzionalmente i richiami, ora patetici ora stizzosi, a quel costume di vita: "o se fossi a casa mia!" (1.23: 392), "io non chiedo altro che di esser lasciato vivere!" (1.23: 396). Su questa nota si chiude del resto la presenza di don Abbondio nell'episodio e nel capitolo:

— A buon conto, appena siamo arrivati, se è uscito di chiesa, vado a riverirlo [il cardinale] in fretta in fretta; se no, lascio le mie scuse, e me ne vo diritto diritto a casa mia. Lucia è ben appoggiata; di me non ce n'è più bisogno; e dopo tant'incomodi, posso pretendere anch'io d'andarmi a riposare. E poi. . . . Don Abbondio fece quello che aveva pensato: appena smontato, fece i più sviscerati complimenti all'inominato, e lo pregò di volerlo scusare con monsignore; ché lui doveva tornare alla parrocchia addirittura, per affari urgenti. Andò a cercare quel che chiamava il suo cavallo, cioè il bastone che aveva lasciato nel salotto, e s'incamminò. (1.24: 408-09)

Per il Père Canaye, che pure vorrebbe congedarsi dalla scena dopo una così bella impresa, le pene invece non sono finite:

Il faloit aller au camp, et il estoit si fatigué du cheval, que je le vis tout prest d'abandonner Bucephale pour marcher à pied à la teste des fantassins. (Conv. 204)

Come si nota, l'andare a piedi si innesta sul medesimo motivo di nostalgia: la lusinga della quiete domestica chiede a don Abbondio l'ultima e più gradita fatica, mentre impone al Padre gesuita un ennesimo sforzo in veste di protagonista eroicomico. Soltanto a questo punto interviene in suo soccorso l'attore-autore Saint-Évremond, come già in precedenza quando le cose avevano preso una brutta piega per Canaye, minacciato dal coltello del Maresciallo²⁵. L'atto di compassione con cui cede al prete il proprio tranquillissimo cavallo gratifica il donatore della riconoscenza più profonda e noi lettori di un altro straordinario pezzo di dottrina gesuitica. Dimenticando d'un tratto le compiacenze ipocrite di cui aveva fatto sfoggio nell'acceso dialogo con Hocquincourt, il Padre apre liberamente il suo cuore parlando "moins en Jesuite réservé qu'en homme libre et sincere" (*Conv.* 204). In realtà le due diverse facce che Canaye mostra ai suoi interlocutori procedono da un'identica malizia, che nel primo caso si maschera ipocritamente di candore, nel secondo appare così maldestra da risultare perfino ingenua. Opportunamente stimolato dal suo salvatore, che gode beffardamente di un così candido e gratuito autolesionismo, il Padre traccia un quadro agghiacciante delle meschine rivalità che dividono gesuiti e giansenisti. Non sono le divergenze d'interpretazione in materia dottrinale a suscitare odi tanto feroci, ma pure questioni di potere:

—Quelle folie, me dit-il, quella folie de croire que nous nous haïssions pour ne penser pas la même chose sur la grace! Ce n'est ni la grace ni les cinq propositions qui nous ont mis mal ensemble. La jalousie de gouverner les consciences a tout fait. Les Jansenistes nous ont trouvé en possession du gouvernement, et ils ont voulu nous en tirer. Pour parvenir à leurs fins, ils se sont servis de moyens tout contraires aux nôtres. Nous employons la douceur et l'indulgence, ils affectent l'austerité et la rigueur. Nous consolons les âmes par des exemples de la miséricorde de Dieu, ils les effrayent par ceux de sa justice. Ils portent la crainte où nous portons l'espérance, et veulent s'assujétir ceux que nous voulons nous attirer. Ce n'est pas que les uns et les autres n'ayent dessein de sauver les hommes; mais chacun veut se donner du credit en les sauvant; et à vous parler franchement, l'intérêt du directeur va presque toujours devant le salut de celui qui est sous la direction. Je vous parle tout autrement que je ne parlois à Monsieur le Maréchal. J'estois purement Jesuite avec luy, et j'ay la franchise d'un homme de guerre avec vous. —

(*Conv.* 205-06)

Quest'ultimo tocco completa un quadro in cui la luce di ridicolo è uniformemente distribuita su tutti i personaggi e dove l'inserito scenico interviene ad avvalorare un ritratto morale e psicologico che già lo scontro dialettico aveva compiutamente definito. Non c'è dunque quel gioco di contrasti, quel chiaroscuro che nel testo manzoniano vuole la commedia tragicomica di don Abbondio in funzione di controcanto al sublime dell'incontro fra l'Innominato e Federigo. Non esiste possibile dialogo fra il prete e il suo compagno di viaggio, così come un dialogo fra sordi

era quello poco prima instaurato con il cardinale. L'opposizione di registro voluta dal religioso Manzoni sottolinea la abissale differenza nel modo di concepire la propria missione da parte dei due uomini di chiesa, laddove il laico Saint-Évremond assimila i suoi personaggi in uno sguardo di divertita curiosità, che è il segno del suo tollerante, e tuttavia radicale, scetticismo. Gesuiti e giansenisti sono l'oggetto di un medesimo scandalo razionale che non osa farsi aperta denuncia e perciò si contenta di un'ironia pungente, ma garbata. Certo, siamo sul piano del *divertissement*, e non ancora del *pamphlet*. Tuttavia quello che riconosce una logica altrettanto grossolana nei comportamenti degli uomini d'arme e degli uomini di fede è già uno sguardo precocemente, beffardamente, illuministico.

Non sorprende davvero riscontrare nel Manzoni cristiano la memoria di una lettura che aveva probabilmente nutrito la sua giovanile formazione illuministica. Essa è semmai la conferma di come quell'eredità sopravviva nell'intellettuale maturo mutata di segno. Scaricando la satira evremondiana dei suoi veleni di polemica anticlericale, non per questo Manzoni abbandona gli strumenti razionalistici e ironici di indagine. Se ne appropria anzi, ma con un atto che abolisce lo spettatore divertito e distaccato di Saint-Évremond per instaurare il giudizio morale sull'individuo in luogo dell'attacco critico contro l'istituzione.

Università degli Studi di Pisa

Note

¹Per le notizie biografiche rimando alla *Nouvelle Biographie Générale*. Per l'opera di Saint-Évremond sono da consultare: Adam, *Histoire de la littérature française du XVI^e siècle* 5:200-12; e De Nardis, *Il cortegiano e l'eroe. Studio su Saint-Évremond*. Qualche utile notizia sulla fortuna si ricava da Pastrello, *Essai sur Saint-Évremond et son influence sur la littérature française*.

²Saint-Évremond dimostrò un sostanziale disinteresse per le sue opere, pubblicate spesso a sua insaputa e con gravi manipolazioni degli editori. Risulta perciò difficile distinguere testi autentici e testi apocriefi nella selva di *Oeuvres mêlées* che circolano sotto il suo nome. Il primo tentativo di sistemazione critica risale agli anni immediatamente successivi alla morte. L'amico Pierre Desmaizeaux, che già nel 1702 aveva collaborato con lo stesso Saint-Évremond per mettere a punto un'edizione completa, si associò con l'erede di tutti i manoscritti, Pierre Silvestre, approntando un testo che per molto tempo fu considerato canonico (Londra, Tonson, 1714). Solo in tempi recenti l'edizione critica curata da Ternois (*Oeuvres en prose*) ha consentito, risalendo alle fonti documentarie, di rimettere in discussione la tradizione ormai consolidata di questi testi. Di qui traggio le citazioni e le notizie riguardanti la *Conversation* (3: 192-206).

³La causa dell'esilio è da attribuire al rinvenimento di una lettera di Saint-Évremond al marchese di Créquy in cui egli criticava l'operato del cardinale Mazarino durante l'accordo con la Spagna (pace dei Pirenei, 1659).

⁴Come tale egli è presente con tre scritti, di cui uno è appunto la *Conversation*, nell'antologia di Macchia, *I moralisti classici*.

⁵Nel *Siècle de Louis XIV*, Voltaire ricorda questa "fameuse conversation", tuttavia sollevando qualche dubbio sulla paternità dell'opera, forse in parte attribuibile a Charleval.

⁶Il Père Canaye era stato professore di retorica al collegio gesuita di Clermont ed ebbe fra i suoi allievi Saint-Evremond nel 1622, stando alle testimonianze, peraltro non del tutto attendibili, dei primi biografi (la cui fonte principale è la *Préface* di P. Silvestre all'edizione del 1714).

⁷Charles de Monchy, marchese di Hocquincourt, nato nel 1599 e morto nel 1658. Dopo una brillante carriera militare fu nominato maresciallo di Francia nel 1651. Durante la Fronda suscitò a più riprese i sospetti e le diffidenze di Mazarino per il suo comportamento ambiguo. Dopo aver comandato le armate del Re, passò infine dalla parte del Condé e morì nella difesa di Dunkerque assediata dal Turenne.

⁸È il celebre Luigi II di Borbone, principe di Condé (1621-86), protagonista della seconda fase della ribellione frondista (1650-53), che proprio il Manzoni ricorda nell'incipit del cap. 2 dei *Promessi sposi*. L'aneddoto, lì rammentato, del suo tranquillo sonno prima della battaglia di Rocroi (1643), Manzoni lo trasse dall'*Orazione funebre* di un altro autore prediletto del Seicento francese, Bossuet.

⁹Ora in poi cito l'opera con la sigla *Conv.* seguita dalla pagina.

¹⁰La città, al confine con le Fiandre, era stata cinta d'assedio dagli Spagnoli collegati con il Condé. Insieme, Hocquincourt e Turenne, comandante dell'esercito regio (1611-75), riuscirono a forzare le linee nemiche e a liberarla nella notte fra il 24 e il 25 agosto 1654.

¹¹È merito del De Nardis, aver pensato per primo a un possibile accostamento dei due testi. Rilevando nella *Conversation* un "umorismo che . . . ha qualcosa di manzoniano" (56), egli procede a un rapido confronto di situazioni e personaggi, concludendo con un dubitativo: "È possibile, se non probabile che il Manzoni abbia letto la *Conversation*: in tal caso egli sarebbe uno dei pochi lettori di Saint-Évremond in epoca romantica" (58).

¹²Fra il 1687 e il 1753 si contano ben ventuno edizioni di *Oeuvres mêlées* di Saint-Évremond con un lungo intervallo interrotto soltanto nel 1865 (cfr. Cioranescu, *Bibliographie de la littérature française du dix-septième siècle*).

¹³Al proposito vedi Paredi, *Storicità del "Federigo" manzoniano*, il quale tuttavia ridimensiona l'affermazione di G. Galbiati: "non passa giorno che il grande Lombardo non visiti l'Ambrosiana precisamente in quel decennio che segnò l'attività poetica maggiore di lui" (riportata in Gervasoni, *L'ambiente letterario milanese nel secondo decennio dell'Ottocento*, p. XXI. Non risulta, stando ai cataloghi della Casa Milanese, della villa di Brusuglio e della Biblioteca Braidense, che Manzoni possedesse personalmente l'opera (ma è nota la sorte toccata alla biblioteca privata di Manzoni). Il nome di Saint-Évremond non compare nell'epistolario manzoniano.

¹⁴Ma altre, pure risultanti nel catalogo, sono andate distrutte con i bombardamenti dell'ultima guerra.

¹⁵Dai riscontri interni relativi a fatti e personaggi si ricava che la stesura fu parecchio posteriore, per cui è possibile attribuire a errori di memoria alcune incongruenze del testo. La data approssimativamente ipotizzata da Ternois nella *Notice* premissa all'opera è quella del 1669, circa quindici anni, dunque, dopo l'evento reale. Rispetto ad altri scritti andati in mani diverse o dispersi, questo fu tenuto in maggior cura da Saint-Évremond, che ne stese successive redazioni prima di licenziarlo in forma definitiva. Tuttavia non ebbe larga circolazione prima del 1686-87, quando fu pubblicato nel *Retour des Pièces choisies ou*

Bigarrures curieuses (Ternois 165). Simile ritardo pare dovuto al protrarsi dei timori di Saint-Évremond nei confronti della censura, caduti soltanto quando decise di rinunciare al sospirato ritorno in Francia, rifiutando addirittura la grazia concessa dal Re. Tuttavia ancora per qualche tempo non si trovano edizioni francesi della *Conversation*: evidentemente la prudenza dei librai impediva che fosse pubblicato uno scritto sì circolante e conosciuto, ma troppo irriverente per non dare qualche fastidio alla censura.

¹⁶Secondo la ben nota tecnica, poi ampiamente sviluppata dalla letteratura illuministica, di screditare l'istituzione che si vuole aggredire criticamente lasciando la parola a un suo ingenuo rappresentante: esempio classico, contemporaneo alla *Conversation*, sono *Les Provinciales* di Pascal.

¹⁷Eccone due esempi: "Remarquez-vous, Monseigneur, dit le Pere Canaye, remarquez-vous comme Satan est toujours aux aguets: *circuit quaerens quem devoret*. Vous concevés un petit depit contre nos Peres: il se sert de l'occasion pour vous surprendre, pour vous devorer; pis que devorer, pour vous faire janseniste. *Vigilate, vigilate*: on ne sçauroit estre trop sur ses gardes contre l'ennemi du genre humain" (*Conv.* 194); e "Oh! que les voyes de Dieu sont admirables! s'écria le Pere Canaye; que le secret de sa justice est profond! Un petit coquet de janseniste poursuit une Dame à qui Monseigneur vouloit du bien; le Seigneur misericordieux se sert de la jalousie pour mettre la conscience de Monseigneur entre nos mains. *Mirabilia judicis tua, Domine*" (*Conv.* 198).

¹⁸Una analoga sproporzione, anche se diversa di segno, si riscontra fra le reazioni goffamente complimentose di don Abbondio alla notizia rassicurante del Cardinale sulla conversione dell'Innominato ("Oh quanto me ne rallegro!" 1. 23:392) e quelle enfaticamente adulatorie con cui il Gesuita applaude la totale irrazionalità del ritorno alla fede di Hocquincourt ("Point de raison! que Dieu vous a fait, Monseigneur, une belle grâce!" *Conv.* 200).

¹⁹Cito il romanzo manzoniano secondo l'edizione critica stabilita da Chiari e Ghisalberti per "I Classici Mondadori" indicando direttamente il tomo, il capitolo e la pagina.

²⁰Nella prima stesura il Conte del Sagrato non è armato durante il viaggio perché lascia la pistola a casa del curato (3.2:345). D'altra parte, è da registrare la più rilevante mancanza dell'episodio relativo alla mula, che contribuisce a rendere più tormentoso il ritorno di don Abbondio: nel *Fermo e Lucia* la discesa a valle ci mostra un personaggio rassicurato e loquace, infastidito soltanto dalla preoccupazione che Lucia possa parlare al Cardinale del mancato matrimonio (3.2:357).

²¹Circa i due personaggi: Gaspar Alonzo Perez de Guzman, duca di Medina-Sidonia, uomo di stato spagnolo vissuto nella prima metà del XVII secolo; Francisco Suares, teologo spagnolo gesuita (1548-1617). Il Ternois dichiara di ignorare l'origine di questo aneddoto.

²²Nella celebre battuta, "Vizi non ne ha?", c'è per Momigliano (commento a Manzoni, *I promessi sposi*) "la paura e un diplomatico pudore della paura" (489). Il Père fa ricorso al latino con analogo intento di attenuazione, ostentando una discrezione insieme complice e pudica che vorrebbe dissimulare l'apprensione.

²³Don Abbondio invece, quando è a piedi, coinvolto in situazioni di cui diffida, è per misura di prudenza sempre in coda, come il Manzoni tiene a ribadire: sia quando esce dietro al Cardinale e l'Innominato per andare al castello ("Dietro veniva don Abbondio, a cui nessuno badò", 1. 23:393); sia quando esce dietro a Lucia e la buona donna per fare ritorno ("Lucia, tutta rianimata, con la donna che le dava il braccio, gli andò dietro; don Abbondio in coda", 1. 24:403). E ovviamente protesta ogni volta che "malgré luy" è chiamato al proscenio per imprese rischiose per le quali non è tagliato.

²⁴L'artificio retorico è ancor più accentuato nel *Fermo e Lucia*: "son qui io, il vostro curato, a liberarvi, dal lago dei leoni, senza riguardi per me, in una giornata fredda, a cavallo . . ." (3.2:354).

²⁵"La malignité de la nature me fit prendre plaisir quelque tems aux justes frayeurs de sa Reverence: mais croignant à la fin que le Maréchal dans son transport ne rendit funeste ce qui n'avoit esté que plaisant, je luy fis souvenir que Madame de Montbason estoit morte, et luy dis qu'heureusement le pere Canaye n'avoit rien à craindre d'une personne qui n'étoit plus" (*Conv.* 197).

Opere citate

- Adam, Antoine. *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, 5 voll., Paris, Domat, 1948-56.
- Cioranescu, Alexandre. *Bibliographie de la littérature française du dix-septième siècle*, 3 voll., Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1965-66.
- De Nardis, Luigi. *Il cortegiano e l'eroe. Studio su Saint-Évremond*, Pubblicazione della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano, 30, Firenze, La Nuova Italia, 1964.
- Gervasoni, Gianni. *L'ambiente letterario milanese nel secondo decennio dell'Ottocento. Angelo Mai alla Biblioteca Ambrosiana*, Fontes Ambrosiani, 11, Firenze, Olschki, 1936.
- Macchia, Giovanni. *I moralisti classici*, Milano, Garzanti, 1978.
- Manzoni, Alessandro. *I promessi sposi*, commentati da Attilio Momigliano, Firenze, Sansoni, 1951.
- . *Tutte le opere*, I classici Mondadori, a c. di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, vol. 2. 1, *I promessi sposi* (1840); vol. 2.2, *I promessi sposi* (1827); vol. 2.3, *Fermo e Lucia*, Milano, Mondadori, 1954.
- Nouvelle biographie générale*, Copenhague, Rosenkilde et Bagger, 1963- (reprint dell'ed. 1852-66).
- Paredi, Angelo. "Storicità del 'Federigo' manzoniano", in *Studi sulla cultura lombarda in memoria di Mario Apollonio*, Milano, Vita e Pensiero, 1972.
- Pastrello, F. *Essai sur Saint-Évremond et son influence sur la littérature française*, Trieste, 1874.
- Saint-Évremond, Charles de Marguetel de Saint Denis. *Conversation de M. le Maréchal d'Hocquincourt avec le Pere Canaye*, in vol. 3 di *Oeuvres en prose*, Société des textes français modernes, Textes publiés avec introduction, notices et notes par René Ternois, Paris, Didier, 1962-.
- Voltaire. *Siècle de Louis XIV*, Paris, 1751.

Manzoni and Sigismondo Boldoni: A Note on Two Versions of Landscape¹

That Manzoni used a particular seventeenth-century document as a source for *I promessi sposi* is not necessarily significant. What is significant is the way in which he used it, what elements attracted his attention, and what forms they assumed in the various stages of elaboration of the novel. The name of Sigismondo Boldoni, whom Manzoni calls "scrittore riputatissimo ai suoi tempi," appears in *Fermo e Lucia* but disappears in the transformation of that book into *I promessi sposi*.² Its disappearance offers the opportunity to explore how Manzoni's mind worked on his material.

Boldoni, as is known, was a poet and professor at Pavia who was living in Bellano when the German armies descended into Italy along the shores of Lake Como. Boldoni wrote numerous letters to friends in September 1629 describing the inhabitants' fear of invasion and then the actual devastation wrought by the passing armies. Commentators agree that Manzoni drew extensively on these letters for the description of the invasion in Chapter XXVIII, though without identifying the source. Four of the early commentaries provide useful points of references for the present discussion. In 1833 Cesare Cantù, who did not know *Fermo e Lucia*, published translations of seven of Boldoni's letters, which were written in Latin, in order to demonstrate that Manzoni's descriptions of the invasion convey an intensity of fear that corresponds well to the fear expressed by the inhabitants themselves: "E già nel Manzoni intendeste di che spavento fossero presi gli abitanti intorno al lago. Il quale come fosse vero ve ne convincerà il sentirlo a dire da uno che lo provò. Questo è Sigismondo Boldoni, giovane d'un 30 anni, professore di Pavia, che stava a Bellano, paese sulla riva orientale del Lario."³

Carlo Gottifredi reported in 1922 having seen in Manzoni's library in Brusuglio a copy of a selection of Boldoni's poetry and letters published in Avignon in 1776, an edition that contains the letters that Cantù translated.⁴ Antonio Belloni, in his notes for the 1923 Vallardi edition of *I promessi sposi* (2:187), quoted passages from Cantù's translation to illustrate similarities between *I promessi sposi* and Manzoni's source. In 1939 A. M. Pizzagalli illustrated further similarities of phrases and of narrative details, showing that Manzoni borrowed significantly from Boldoni's letters for his descriptions of the actions of the invading armies, the flight of the inhabitants, and the condition of the land after their departure. These studies suggest the extent to which Manzoni derived his information from

Boldoni's texts. The aim of the present essay is to investigate how Manzoni used this information, to see what kinds of details he adopted and what kinds he excluded, and to suggest why Boldoni remains an unnamed presence in *I promessi sposi*.

In his letters, Boldoni describes two aspects of the calamity: the destruction and violence perpetrated by the soldiers, and the idyllic beauty of the landscape as it was prior to their arrival. Boldoni calls the invaders "barbarians" not only because they plunder and sack but also because they despoil the landscape that inspires his poetry. In *Fermo e Lucia* Manzoni reports an episode from one of the letters in which Boldoni judges an officer of the German army "barbaric" because he does not recognize the laurel.⁵ In Manzoni's account, which summarizes Boldoni's and changes a few of the details, a lieutenant in the first of the regiments comes into Boldoni's garden one day and asks the name of a clump of trees that he sees there:

Il tenente del colonnello Merode, il cui reggimento era venuto pel primo, entrato nel giardino di Sigismondo, accennò un boschetto, e domandò che razza di piante fossero quelle, e che frutto portassero. — Ahi barbaro! — pensò il Boldoni: — non conosce l'alloro, — e conchiuse fra sé che da tal gente non era da sperarsi misericordia. (FL 528)

Manzoni introduces this episode by saying that it is "un tratto singolare che merita d'esser ricordato," yet it does not appear in *I promessi sposi*. Its disappearance stimulates the critic to ask why.

Boldoni describes the invaders repeatedly as barbaric, in part for literary purposes but also for more compassionate reasons: the invaders are cruel, bestial barbarians who break into houses, inflict pain, and destroy the fields and vineyards on which the people depend. These two attitudes are always present together in the letters. Boldoni describes Bellano as a spectacle to the world of barbarous cruelty, refers to the barbarians who try to break down his door, the hostile rage of the armies, the atrocities of the invaders, the Lutheran anger, the harvest taken by force, and he twice likens the soldiers' behavior to that of an enemy in a conquered city.⁶

The letters also demonstrate a tendency to distinguish between the present and the past, to contrast the barbaric scene of the present moment in which Boldoni is writing with the previous idyllic condition of the territory around Bellano. The differences in style and language between the passages that describe the two moments are noteworthy. Boldoni couches these descriptions in the form of an antithesis between the past—dear to the Muses, characterized by sweetest leisure and tranquillity—and the present—characterized by barbarity, as in this passage: "così questo seno, caro alle muse, alla quiete, a dolcissimo ozio, ora è al mondo spettacolo di barbara crudeltà."⁷ The language that describes the present moment is violent, expressing cruelty, anger, calamity, sorrow, sacking, trampling, beating. By contrast the language that describes the prior moment deals exclusively

with landscape, and deals with it in idealizing literary metaphors: Boldoni's landscape is Helicon, born to the Muses, free from labor, and beautiful. The sole activities ascribed to man in this idealized landscape are repose and the writing of poetry. These two poles of the antithesis recur together in the letters, linked by references to *then* and *now* as in the above example, or by the juxtaposition of the poet's search for repose and inspiration with the brutal reality of the present, as in the following passage:

Non v'è Elicona cui questa rabbia perdoni. Erami rifugiato al Lario per eccitare più dolcemente le già stanche muse nella placida fragranza della villa, lieta di fonti, di laureti, di cascatelle, del prospetto d'un amplissimo lago che le lambisce il piè'. Ma qui invece squilla la tromba: di qui si comincia la calamità che muterà tristemente faccia all'Italia. . . .⁸

Boldoni's letters emphasize the transformation of the landscape from one condition to another: "come potrebbero seder le muse qui dove tutto intorno il paese arde d'incendio di guerra?"⁹ The barbarians come from the deserts to ruin a land of delights; a landscape born to the Muses falls to those who plunder and sack.

The form in which Boldoni casts his account of the invasion suggests that the writing of poetry is a privileged activity, to be pursued in an idealized environment set apart from the concerns of the common man and expressed in an idealized language. Suffering, violence, and fear, on the other hand, belong to the common destiny of men. Boldoni writes with a strong sense of drama, possibly of melodrama, but also with compassion for the suffering he witnesses. He writes, he says, amidst the weeping of the wretched, the shouts of the invaders, and the sounds of trumpets; the harvest is snatched away from the miserable, pleading inhabitants who thus see disappear their last hope for relief from the famine and from the atrocious vexations inflicted by enormous armies. Boldoni views himself as participating in the common suffering:

Nelle case non si lasciò un abito, non un vase: le robe di legno bruciate, le travi e i tini della vendemmia con egual furore incendiati: e in pagamento botte, ferite, stupri. — Che di peggio farebbe il nemico in una presa città? Quest'è la scena di nostre sofferenze.¹⁰

It is of at least passing interest to observe that Boldoni refers to the collective tragedy and to his own danger and dismay as two "sorrows": "public sorrow" for the calamity of Italy and "private sorrow" for the violence that threatens his person and for the loss of his landscape.¹¹ Boldoni writes to a friend on the day his house is attacked describing his "private sorrow" in the midst of the larger "public mourning": "A te che piangi la presente calamità d'Italia, e presagisci l'imminente, narrerò in che pericoli io fui, se pur tra il pubblico lutto può trovar ascolto il dolore privato. . . ." ¹² In this letter, Boldoni describes how the invaders nearly broke down the door of his house: he was saved only because a boy managed

to slip out of the house and notify the Italian forces. An Italian colonel persuaded the German general that in Boldoni's house was his majesty's flag and that to break into that house would constitute an affront to the king. Boldoni was evidently not considered to be an ordinary inhabitant of Bellano. The same letter, however, describes the imminent threat to Boldoni's private affairs in entirely different terms, in the literary metaphor of the Muses and the laurel. This is the episode that Manzoni reports in *Fermo e Lucia*:

E ben ebb'io onde presagire qualche gran male, allorché il luogotenente del reggimento Merode entratomi in casa, avendo veduto un cespuglio di lauro verde e chiomante, e colle nere sue coccole; "o tu, mi chiese, che albero è codesto? e che frutti porta?" Oh l'uomo barbaro! neppur conosce l'alloro. Povere muse! poveri versi! qual ruina vi prepara questa genia, che non distingue l'albero vostro glorioso! Così deplorai la barbarie di colui, che per sopra più osava dire ciò in italiano, cioè in una lingua umana; e mal pronosticai delle cose mie.¹³

Two different categories of destruction evidently engage Boldoni's attention and arouse his apprehension: on one hand, the immediate destruction of life and property and the farther-reaching effects of the invasion on Italy; on the other, the sentimental loss of his beloved landscape, the probable loss of the tranquillity that allows him to work, and, as we shall see, the possible destruction of all of his papers, which he considers to be his life's work.

In *Fermo e Lucia* Manzoni calls attention to Boldoni's use of the landscape metaphor and to his qualities as a writer and not merely as a witness to the passage of the armies. Therefore one can reasonably ask what impression Boldoni's descriptions of landscape may have had on Manzoni and what use he may have made of them. Manzoni leaves the cautious interpreter scant clues, but perhaps they suffice to suggest a hypothesis. In *I promessi sposi*, to begin with the obvious, we do not find references to landscape as a source of poetic inspiration, nor even less to Helicon or the Muses. References to the beauty of landscape or to the writer's or a character's appreciation of its beauty are extremely rare, limited perhaps to the end of the description of the opening landscape ("e l'amenò, il domestico di quelle falde tempera gradevolmente il selvaggio, e orna vie più il magnifico dell'altre vedute" 2.1:8) and to the characterization of the Lombard sky in Chapter 17 ("così bello quand'è bello, così splendido, così in pace" 2.1:298). Manzoni seems, on the other hand, to adopt Boldoni's language where it describes the destruction of land, houses, and implements and also where it describes physical abuse and fear. The following sample of passages from Boldoni's letters and from the end of Chapter 28, the last two demonstrated by Pizzagalli in a comparison between the original Latin of Boldoni and the 1840 edition of *I promessi sposi*, will allow the interested reader to test this observation. I quote from the 1827 edition of Manzoni's novel, since that precedes the first edition of Cantù's translations.

Boldoni's letters

Nelle case non si lasciò un abito, non un vase: le robe di legno bruciate, le travi e i tini della vendemmia con egual furore incendiati: e in pagamento botte, ferite, stupri. . . .¹⁴

. . . le biade tagliate, recisi gli alberi, incendiate le case e le cascine. . . .¹⁵

E mentr'io ti scriveva queste cose, sono in faccenda gli abitatori del Lario a spogliar le case dalle masserizie, cacciar gli armenti sulle alture, e portar via ogni ben di Dio per timore dei Tedeschi che d'ora in ora s'aspettano.¹⁶

Finalmente questo reggimento guidato dal Marchese di Brandeburg vassene sui confini dei Bergamaschi: altri ne verranno peggiori, perché mai non si rasciughi il pianto. Ma non posso più, e il rumore de' tamburi mi sturba dallo scrivere.¹⁷

I promessi sposi

. . . ciò che poteva esser goduto o portato via, spariva; senza parlare del guasto che facevano nel rimanente, delle campagne disertate, dei casali arsi, delle busse, delle ferite, degli stupri. (499)

. . . abbruciavano mobili, imposte, travi, botte, tini . . . (499)

Una gran parte degli abitanti si riparavano su pei monti, portando il mobile più caro, e cacciandosi inanzi le bestie. (498)

Se ne andavano finalmente, erano andati, si sentiva da lontano morire il suono de' tamburi o delle trombe: succedevano alcune ore d'una quiete spaventata; e poi un nuovo maladetto squillo, annunciava un'altra brigata. (p. 499)

We may perhaps conclude that Manzoni adopts Boldoni's description of the events that belong to the common destiny of men—undiscriminating violence, destruction, fear—and puts aside the private sorrow of the privileged poet of Bellano, for whose safety an Italian colonel and a German general cooperate. The "private events" of *I promessi sposi* become those of unremarked, humble characters who, like Boldoni, face the consequences of great historical events but also of their own powerlessness.

It is difficult, if not impossible, for us to interpret Boldoni's literary metaphors: do they have a purely rhetorical or stylizing function? are they perhaps ironic? do they serve as the poet's psychological defense against the present reality? are they in addition a form of erudite play between friends who are also *literati*? Exactly how Manzoni may have understood Boldoni's letters is also difficult to say. In any case, Boldoni's name and the episode of the laurel disappear in the course of the transformation of *Fermo e Lucia* into *I promessi sposi*, along with any idea, even polemically expressed, that the sublime beauty of landscape furnishes either the subject or the inspiration for writing. The image of landscape in *I promessi sposi* is quite different, intimately associated with the fortunes of the fictional

characters. One thinks, for example, of the mountainside villages in the first landscape of the novel reflected upside down in the waters of the lake, then Lucia's village as she sees it just before the "Addio, monti": a close-up, so to speak, when her fond eye roams down the same mountainside and spots her house, the fig tree overhanging the wall, and the window of her bedroom. Later in the novel, when Renzo arrives in Bergamo, the same details are remembered by Bortolo, who recalls the scene with nostalgia.¹⁸ The landscape motifs in *I promessi sposi* are *anti-idyllic*, expressing the characters' sense of loss of their home and providing an understated element of pathos to the story.

A last example from Boldoni's letters makes it evident that his fears for his work were very real. In two letters he tells how one night he fled across the lake with two women to deliver his papers into the hands of the Capuchins. One of these letters contains details of particular interest for students of Manzoni:

Io però nella notte, per la porta posteriore che volge a Carato (avverti che il lago è gonfio e mi arriva in casa, cred'io per molestare e vendicar le ingiurie de' Tedeschi ubriaconi) fuggii in battello con due donne, qualche arnese, e i versi che ora ho per mano; e tragittato a Bellagio, ivi ai cappuccini consegnai le carte suggellate, con sopra scrittovi: "Se male avvenga a Sigismondo Boldoni, prego Ottavio Cattaneo a consegnar questi scritti e questo denaro di sua mano a G. B. Fisiraga. Tale è l'ultima mia volontà." Poi di notte a gran travaglio tornai, reggendo io la barca contro il vento avverso.¹⁹

In a second letter he writes: "di nascosto trafugai al furore di costoro i lavori di tanti anni miei."²⁰ As Pizzagalli observed, the parallels between this passage and elements of the plot of *I promessi sposi* are highly suggestive: the flight by night across the lake, the reference to the boat, the company of two women, the refuge with the Capuchins, all details that correspond to the flight of Renzo, Lucia, and Agnese. In the novel the detail of the lake that is high appears associated with the flight of another fictional character, who is fleeing from the approaching German armies: in Chapter 29 it is the reason why Don Abbondio cannot escape by boat (Pizzagalli 542-43).

We cannot know whether Boldoni's account stimulated Manzoni to imagine three characters, *all* of unprivileged station in life, fleeing from the threat of violence in a private matter, in a similar landscape and also bearing letters for *two* Capuchin monasteries. Yet it is to just such nameless and mute figures that Manzoni seems to have referred when he defined in the *Lettre à M. Chauvet* the proper function of artistic creation and its limits with respect to the historical record:

Ainsi donc, trouver dans une série de faits ce qui les constitue proprement une action, saisir les caractères des acteurs, donner à cette action et à ces caractères un développement harmonique, compléter l'histoire, en restituer, pour ainsi dire, la partie perdue, imaginer même

des faits là où l'histoire ne donne que des indications, inventer au besoin des personnages pour représenter les mœurs connues d'une époque donnée, prendre enfin tout ce qui existe et ajouter ce qui manque, mais de manière que l'invention s'accorde avec la réalité, ne soit qu'un moyen de plus de la faire ressortir, voilà ce que l'on peut raisonnablement dire créer. . . .²¹

In *Fermo e Lucia* Manzoni describes Boldoni as "scrittore riputatissimo ai suoi tempi," one who might have been better known if he had not died so young and above all if he had lived in a century "in cui fosse stato possibile concepire nuove idee d'una precisione e d'una importanza perpetua, e per esporle, trovare quello stile che vive" (FL 528). As Franco Molinari has written recently (806-08), Manzoni contradicts himself in *Fermo e Lucia* when he attributes defects of an individual's thought to the prejudices of the century, since he knew that men of great intelligence are not bound by the limitations of their epoch. Perhaps in part for this reason Manzoni's negative judgment of Boldoni and the report of the episode that supports it disappear from *I promessi sposi*.

A better clue, perhaps, to the relegation of Boldoni to an anonymous presence in the text is the insistence on the question of style in the description of Boldoni's writing in *Fermo e Lucia* and also in the "Introduction" to *I promessi sposi*. Manzoni insists repeatedly and emphatically in that "Introduction" that the story he found in the anonymous manuscript was "bella, molto bella," although its style was both crude and affected, "rozzo insieme e affettato." In the act of putting the manuscript away, Manzoni says, he regretted leaving so beautiful a story untold: ". . . mi sapeva male che una storia così bella dovesse rimanersi tuttavia sconosciuta; perché in quanto storia, può essere al lettore ne paia altrimenti, ma a me era parsa bella, come dico: molto bella" (2.1:5). The style and beauty of the story seem in this case to refer not only to that perfect fusion of form and content that characterizes art but also to the appropriateness of the content. I would say that Manzoni's response to Boldoni is both poetic and ethical. Boldoni's name and his private encounter with Merode's lieutenant disappear from the novel along with any notion that poetry is a privileged form of expression separated from the joys, sorrows, and passions of life. In Manzoni's novel landscape images express the common human fate and a compassion that extends to all men, all equally subject to, and perplexed by, the vagaries of this life. It is in this sense that the story of *I promessi sposi* is indeed "una bella storia," a human story told and retold by poets in every generation.

Notes

¹I would like to express my thanks to the director of Biblioteca Universitaria in Pavia, Dr. Maria Anfossi, and her colleague, Dr. Cesare Repossi, for their kindness and help during the preparation of this study.

²*Fermo e Lucia*, vol. 2, part 3 of *Tutte le opere di Alessandro Manzoni* (528), quoted as *FL*.

³*Sulla storia lombarda del secolo XVII: Ragionamenti di Cesare Cantù per commento ai Promessi Sposi di Alessandro Manzoni* (Vigevano, 1833), 2:8. Excerpts from Cantù's translations of the letters are taken from this first edition of Cantù's history and will be identified as Cantù-Boldoni.

⁴*Larius cui accedunt Epistolae triginta*. Gottifredi describes Manzoni's known and presumed contacts with Boldoni's letters and with his descendents in "I primi contatti del Manzoni colle opere di Sigismondo Boldoni."

⁵Belloni also reproduces this passage from *Fermo e Lucia* in the cited edition of *I promessi sposi* 2: 187 n.

⁶Pizzagalli (543-44) illustrates the parallels between several of these passages and relative passages in *I promessi sposi*.

⁷Cantù-Boldoni 9. Boldoni, *Epistolae*: "Itaque hic olim sinus Musarum, quietis, & blandissimi otii secessus, nunc orbi terrarum barbarae saevitiae argumentum ostendit" (88).

⁸Cantù-Boldoni 10-11. Boldoni, *Epistolae*: "Nimirum nullus Helicon est, cui haec rabies parcat. Secesseram ad Larium Lacum, ut amoenitate villae fontibus, & lauru nitentis, prospectuque amplissimi lacus muros domus pulsantis, & fragore cadentis fluminis excitarem blandius iam fatigatas Musas. Hic vero potissimum classicum strepit, atque hinc maxime Italicae calamitatis initium sit, tracturae res humanas in eam faciem, quam qui plurimum vident, se non videre, fatentur" (77).

⁹Cantù-Boldoni 9. Boldoni, *Epistolae*: "Nam qui possint hic sedem habere Musae, ubi omnia bello strepunt?" (76).

¹⁰Cantù-Boldoni 15. Boldoni, *Epistolae*: "Omnia momento direpta sunt, in aedibus nullum vestimentum, nullum vas relictum; lignea omnia igni tradita, & praeclarae trabes ad materiam aedificiorum, aut vindemiae instrumenta eodem furore incensa. Pro pretio verbera, vulnera, stupra. 'Quid facerent hostes, capta crudelius Urbe?' Haec scena est nostrarum calamitatum" (87).

¹¹At the end of Chapter 27 of *I promessi sposi* Manzoni distinguishes between "i fatti privati che ci rimangon da raccontare" and "quei pubblici" on which they depend. The observation seems obligatory, although it is impossible to say whether or not Manzoni derived his distinction, consciously or unconsciously, from Boldoni's.

¹²Cantù-Boldoni 16. Boldoni, *Epistolae*: "Tibi & praesentem Italiae calamitatem dolenti, & imminentem praesagienti, narro etiam, quo in discrimine fuerim . . . ; si qua modo inter publicas lacrymas potest privati doloris ratio haberi" (89).

¹³Cantù-Boldoni 17-18. Boldoni, *Epistolae*: "Jam ego aliquod magnum malum praesagiveram. Cum Legatus Merodensis legionis, domum meam ingressus, Lauri sylvulam, qua plurimum viret, baccis nigricantem videsset: quae haec, inquit, arbor est! & quos fructus edit? Hem hominem barbarum: laurum nescit. Veh Musae vobis, veh carmina: qualem isti vobis ruinam moliuntur, qui vestram sacram frondem ignorent? Ita flevi

barbariem hominis, etiam hanc preferam ignorantium Italica, hoc est humana lingua expromere audentis: & malè meis rebus sum hariolatus" (91).

¹⁴Cantù-Boldoni 15. See note 10 for Boldoni's Latin text.

¹⁵Cantù-Boldoni 15. Boldoni, *Epistolae*: "fruges decerptae, succisae arbores, casae, & mapalia incensa" (87).

¹⁶Cantù-Boldoni 9. Boldoni, *Epistolae*: "Et dum maxime haec ad te scriberemus, diffluebant omnes pagani, & larii incolae, consternati, ad domos omnibus rebus nudandas, abigenda in editos montes armenta, asportanda pretiosiora quaeque, timore Germanici exercitus, qui ad horas expectatur . . ." (76).

¹⁷Cantù-Boldoni 15-16. Boldoni, *Epistolae*: "Nunc haec legio, quam Brandeburgensis Marchio ducit, proficiscitur & ipsa in fines Bergomatium: succedent aliae longe deteriores; ut nunquam sit finis lacrymarum. Sed ego nequeo pluribus, & tympanorum strepitus scribentem interturbant" (88).

¹⁸*I promessi sposi* 2.1:7-8, 143, 303. See Chapter 4 of my dissertation, "The Shifting Point of View in Manzoni's *I promessi sposi*," for a discussion of the affective function of landscape motifs in the novel.

¹⁹Cantù-Boldoni 13, Boldoni, *Epistolae*: "Ego tamen noctu per posticum, quod ad Caratum vergit (nam Larius intumit, & domi est; credo, ut Germanis, qui vino tantum delectantur, molestus sit, & injurias eorum ulciscatur) cymba cum duabus mulierculis aliquid suppellectilis, et cum ea Poesim meam, quam nunc scribebam, abstuli, posuique ad Bilacum in domo Capuccinorum. Obsignata ibi scripta reliqui, atque haec pagellae inscripsi: Si quid Sigismundo Boldono humanitus contingat, oro, atque obsecro Octavium Cattaneum, ut haec scripta, & hoc aurum Ioanni Baptistae Fisiragae manu sua tradat. Haec suprema mea voluntas est. Deinde redii intempesta nocte infinito labore; cum adverso vento ego nauta, & gubernator semper navigassem" (84-85). The letter is addressed to G. B. Fisiraga.

²⁰Cantù-Boldoni 15. Boldoni, *Epistolae*: "Ego tutas noctes pervigil, clam, qua potui, labores nimirum meos tot annorum, subtraxi furori vere bacchantium" (88).

²¹*Lettre à M. Chauvet* in Alessandro Manzoni, *Tutte le Opere*, eds. Bruno Cagli et al., pp. 1100-01.

Works Cited

- Boldoni, Sigismondo. *Sigismundi Boldonii Larius, cui accedunt epistolae triginta selectae nec non carmina quaedam latina inedita et liber quartus poematis italici cui titulus la caduta dei Longobardi*. . . . Avignon: Guichard, 1776.
- Cantù, Cesare. *Sulla storia lombarda del secolo XVII: Ragionamenti di Cesare Cantù per commento ai Promessi Sposi di Alessandro Manzoni*. Vigevano: 1833.
- Godt, Clareece. "The Shifting Point of View in Manzoni's *I promessi sposi*." Diss. Johns Hopkins U, 1981.
- Gottifredi, Carlo. "I primi contatti del Manzoni colle opere di Sigismondo Boldoni." *Rendiconti R. Istituto Lombardo* ser. 2, 55 (1922): 175-85.
- Manzoni, Alessandro, *I promessi sposi*. Ed. Antonio Belloni. Milano: Vallardi, 1923.

- _____. *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*. Eds. Alberto Chiari and Fausto Ghisalberti. Milano: Mondadori, 1954-74.
- _____. *Tutte le opere*. Eds. Bruno Cagli et al. Roma: Avancini and Torraca, 1965.
- Molinari, Franco. "Il Federigo manzoniano tra storia e fantasia." *Humanitas: Rivista di Cultura* (Brescia) 36 (1981).
- Pizzagalli, A. M. "Il Manzoni e un carteggio del Seicento." *Convivium* 11 (Sept. 1939): 539-44.

Aggiornamento Bibliografico

a cura di Vincenzo De Caprio

Cinque anni di critica guicciardiniana: opere di carattere generale

Nella rassegna che apre il precedente numero di *Annali d'Italianistica*, Peter Bondanella ha efficacemente insistito sul nesso fra la critica e le edizioni delle opere del Guicciardini. Poiché solo dalla metà dell'Ottocento si dispone di un corpus di testi sufficientemente ampio, è solo da circa un secolo che è possibile una conoscenza del Guicciardini non fondata su un numero abbastanza ristretto di materiali¹. Inoltre le fondamentali *Cose fiorentine* sono state pubblicate soltanto nel 1945, appena quarant'anni fa, e, divenute introvabili, solo nel 1983 sono state ristampate opportunamente in edizione anastatica, in relazione con le iniziative connesse al cinquecentesimo anniversario della nascita dell'autore². Non solo. Il carteggio del Guicciardini, pubblicato — e parzialmente — secondo criteri poco affidabili, solo da poco (per la precisione, dal 1978), è oggetto di una ricerca sistematica da parte di Pierre Jodogne, che ne curerà un'edizione critica nuova ed integrale³.

Si capisce allora come la critica guicciardiniana, a lungo schiacciata inoltre dal saggio desantisianiano e dal paragone etico fra Guicciardini e Machiavelli, ancora possa avere delle difficoltà ad espandersi. Questa lentezza di sviluppo deve avere tuttavia delle ragioni più complesse che forse varrebbe la pena indagare; in relazione semmai anche alle ragioni della fortuna del Machiavelli. È un dato di fatto che, a prescindere dai risultati e limitandosi solo agli aspetti quantitativi del fenomeno, lo sviluppo della critica machiavelliana è enormemente maggiore di quello della critica guicciardiniana. Basti pensare che nel 1982, anno per il quale disponiamo dei dati, sono usciti in Italia più di 44 titoli dedicati al Machiavelli e solo 4 (2 articoli, una raccolta di testi e due ristampe della *Vita* del Ridolfi) dedicati al Guicciardini.⁴ Non è una sproporzione da poco; perché se è vero che il dato quantitativo nulla ci dice sui livelli di approfondimento delle conoscenze, è anche vero che esso è una misura abbastanza attendibile delle dimensioni dell'investimento intellettuale collettivo. Ed è evidente che nel nostro caso i dati disponibili indicano che la concentrazione di energie intellettuali si realizza soprattutto nel campo della ricerca relativa al Machiavelli. Non solo; ma la sproporzione fra i due dati ci fa anche pensare che la massiccia concentrazione di ricerca su Machiavelli non stimoli uno sviluppo proporzionale, come fenomeno indotto, della ricerca sul Guicciardini. Come sarebbe abbastanza ovvio aspettarsi e come pure è avvenuto, per esempio, nell'iter della ricerca di uno studioso della statura di Gennaro Sasso e come in parte si è realizzato in qualche recente iniziativa di edizione di testi.

Si comprende come l'occasione del quinto centenario, che ha stimolato interventi editoriali ed importanti convegni, possa essere ancora più rilevante in questa situazione in cui, per spostarci dal piano quantitativo a quello dei risultati interpretativi, la ripresa degli studi guicciardiniani, secondo G. Sasso, "a tal punto stenta, subito dopo essersi annunziata, a consolidarsi in una seria e autentica tradizione, che di continuo assistiamo al suo rapido smarrimento e alla congiunta dispersione dei risultati conseguiti"⁵. Anche se non tutto ciò che di importante è uscito di recente è collocato nelle iniziative per il centenario.

Questa rassegna della produzione editoriale italiana dedicata al Guicciardini si occupa degli ultimi cinque anni (dal 1980 in poi). Non vogliamo, con questo, ipotizzare e tanto meno suggerire l'esistenza, in questi cinque anni, di una svolta tale da farne un momento di periodizzazione nella storia della critica (quali potrebbero essere, per esempio, gli anni del saggio desanctisiano o del libro di Vittorio De Caprariis). È questo un problema che — e sebbene testi importanti siano usciti in questi anni — non può essere posto oggi. Che potrà esserlo, se lo sarà, solo in un prosieguo di tempo. Le considerazioni svolte sono altre. Quella difficoltà, alla quale s'è accennato, in una critica relativamente di giovane storia, dinamicamente tesa alla ricerca di angoli di visuale, di tagli, di linee di penetrazione nei testi di uno scrittore estremamente complesso quale è il Guicciardini, rende particolarmente utile che siano segnalati con tempestività i frutti delle ricerche che man mano si vanno producendo in Italia. Almeno di quelli che hanno già assunto una consistenza tale da consentirne la pubblicazione in volume. Lo scopo che ci proponiamo è quindi quello di offrire un panorama abbastanza ampio di quanto si è prodotto in Italia intorno all'anno del centenario⁶. Gli articoli pubblicati su riviste, invece, saranno segnalati solo eccezionalmente e solo in relazione alla rassegna dei libri, con una scelta imposta anche da esigenze puramente tecniche. Infatti, più che allargare l'ambito dell'informazione si è preferito puntare a potenziare la dimensione della sua rapidità; nella convinzione che una rubrica di aggiornamento bibliografico possa essere utile solo se l'aggiornamento è tempestivo. Vorrei sottolineare, a questo proposito ed anche per un doveroso ringraziamento pubblico, l'estrema tempestività con cui questa rassegna può includere il Convegno guicciardiniano organizzato dall'Accademia dei Lincei, dei cui *Atti*, ancora inediti al momento della stesura di questo testo, mi sono state fornite, con grande liberalità e cortesia, le bozze di stampa.

È molto difficile trovare criteri interni di organizzazione delle diverse linee di una ricerca variegata, nella quale sono impegnati specialisti in campi diversi: studiosi di letteratura italiana, di storia, storici della filosofia e del pensiero politico, studiosi di lingua, filologi. La possibile individuazione di alcuni poli del lavoro critico in questi ultimi cinque anni, a sua volta, porterebbe ad aggregare studi di impianto e metodologie anche molto diverse. Sarà seguito perciò un ordinamento cronologico (anche se i lavori di uno stesso studioso usciti in sedi o anni diversi saranno raggruppati insieme) sperando che possano emergere elementi che consentano una riagggregazione dei dati su basi meno esteriori e meccaniche.

Nel 1980 si è avuta la prima edizione italiana del lavoro di John Pocock già

recensito, sulla base dell'edizione inglese del 1975, da Peter Bondanella. Per questo mi soffermerò solo sull'ampia "Introduzione all'edizione italiana"⁷ in cui l'autore ricostruisce le linee del dibattito critico suscitato, in particolare in America, dall'apparizione del libro, discutendo soprattutto le recensioni di Cesare Vasoli, di Judith N. Shklar, di Eric Cochrane, di Julius Kirshner e le posizioni di Quentin Skinner⁸. Sebbene in questa "Introduzione" non si parli direttamente del Guicciardini, essa è tuttavia importante perché, definendo l'orizzonte teorico e metodologico in cui si muove l'opera di Pocock, permette una più puntuale comprensione delle sue posizioni specifiche. L'opera (che individua in Baron, Bailyn, Plumb, e nel movimento di Cambridge i propri referenti teorici e storico-culturali) si caratterizza come un'inchiesta sui "linguaggi a disposizione" dei politici del Cinquecento e sui processi di trasformazione che essi subiscono nelle stesse operazioni di concettualizzazione cui vengono piegati. Sono interessanti le messe a punto, ma non pare che esse bastino a rimuovere i gravi rilievi critici mossi al libro; soprattutto quelli mossi da parte di Cesare Vasoli, che vanno tenuti presenti.

Nello stesso anno Emanuela Scarano, che da molto tempo lavora proficuamente sul Guicciardini, ha pubblicato *La ragione e le cose*⁹ in cui raccoglie tre saggi, due editi ed uno inedito¹⁰. Dei primi ha scritto Peter Bondanella. La "Lettura della *Storia d'Italia*", il saggio inedito, indaga lo specifico letterario del testo guicciardiniano, secondo una linea di ricerca molto interessante, sviluppata dalla stessa Scarano, insieme ad altri, in un lavoro uscito nel 1982 nel quale vengono anche posti i problemi teorici che questa linea di ricerca implica¹¹. In "Lettura della *Storia d'Italia*," viene messa in evidenza la compattezza del testo, derivante dal continuo rapporto di coesione e di interferenza fra il piano della narrazione, quello dell'interpretazione e quello dell'ideologia. La divisione in libri e la scansione annalistica interferiscono con una ripartizione generale dell'opera così individuata: L'antefatto (1492-1494). La prima fase (1494-1511: libri I.9-X.5) che arriva sino all'insediamento dei francesi nel ducato di Milano e degli spagnoli nel regno di Napoli. La seconda fase (1511-1530: libri X.6-XX.2) che giunge fino alla capitolazione di Firenze. La conclusione (1531-1534: libri XX.3-7) vista come "appendice illustrativa" della nuova situazione. Questa complessa strutturazione testuale viene dalla Scarano messa in rapporto con la strutturazione ideologica dell'opera come percorso verso una catastrofe ineluttabile e definitiva in cui gli errori dei singoli interagiscono producendo un esito casuale in un processo che, processo collettivo della storia, è a sua volta fattore di deviazione dell'agire sociale dell'uomo. A questa polarità ideologica (sintatticamente mediata dai nessi di opposizione) fa riscontro la polarità ideologica dell'esigenza di un controllo razionale sulla narrazione (mediata da nessi di causalità).

Nell'aprile del 1983, presso l'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, col coordinamento di Cesare Vasoli, si è svolta una serie di conferenze i cui testi sono stati raccolti in un volume uscito ai primi del 1984.¹² Della conferenza di Gennaro Sasso, che apre il volume, si riferirà in seguito, scrivendo di *Per Francesco Guicciardini* in cui essa è ristampata.

Franco Gaeta nel 1982 aveva dedicato al Guicciardini importanti osservazioni

nel saggio pubblicato nella *Letteratura italiana*¹³. Nel testo della conferenza fiorentina, "Il percorso storiografico di Francesco Guicciardini", egli compie una puntuale ricostruzione dell'iter guicciardiniano fino alla *Storia d'Italia* che si ispira a due importanti principi metodologici. Il primo consiste nella necessità di non assumere la *Storia d'Italia* come esito quasi obbligato della storiografia guicciardiniana e come pietra di paragone di tutta la sua opera. Il secondo presupposto metodologico è quello di riconoscere la legittimità della compresenza, in una stessa opera, delle ragioni della politica e dell'ideologia e di quelle della storiografia; senza che la presenza delle prime possa giustificare la riduzione dell'opera storiografica a pamphlet politico. Da qui il Gaeta trae la propria valutazione delle *Storie fiorentine*. Importanti sono le osservazioni sul ruolo delle crisi (e in particolare di quella del '27) nella maturazione della storiografia guicciardiniana e sulle articolazioni che nel tempo subisce il ritratto di Lorenzo il Magnifico¹⁴. Sul ruolo delle crisi (non solo per le ragioni biografiche ma soprattutto come "ineschi di successivi approfondimenti della valutazione della realtà fiorentina ed italiana"), Gaeta torna nella relazione "La *Storia d'Italia*" letta alla Giornata lineca sul Guicciardini¹⁵. Qui egli riprende anche la valutazione della *Storie fiorentine* di cui sottolinea la valenza polemica verso il *De bello italico* di Bernardo Rucellai ed il rapporto col primo *Decennale* di Machiavelli. L'acerbità delle *Storie* è relativa alla *Storia d'Italia*, dunque, non al sistema ideologico e storiografico del tempo in cui furono scritte. Prima di Pavia, del Sacco di Roma, dell'insediamento spagnolo a Napoli e Milano, l'orizzonte della *Storia d'Italia* — nota Gaeta — non avrebbe potuto espandersi.

Nicolai Rubinstein in *Guicciardini politico* si sofferma soprattutto sul *Dialogo del reggimento di Firenze*, opponendosi alla sua interpretazione come opera utopica, ma anche alla tendenza a sottolineare in esso soprattutto gli aspetti che trascendono la realtà politica di Firenze. Egli sottolinea che, senza che questo pregiudichi la vastità della sua portata sul piano del pensiero politico italiano ed europeo, il *Dialogo* rimane fortemente radicato nelle realtà politiche di Firenze fra Quattro e Cinquecento; e non solo nel primo libro, ma anche nel secondo che espone il programma di una "libertà bene ordinata". Questa infatti si ricollega sia alle istituzioni repubblicane fra il 1494 e il 1512, sia ai progetti di riforma aristocratica del 1502. Ma soprattutto, nota Rubinstein, il programma guicciardiniano rispecchia, nella concezione delle riforme istituzionali come strumento di azione politica e sociale, "un fondamentale atteggiamento della classe dirigente fiorentina che risale fino al XIII secolo".

La conferenza di Pierre Jodogne, "L'edizione del carteggio di F. Guicciardini", affronta il tema della fortuna editoriale delle lettere guicciardiniane ed espone il bilancio delle indagini compiute dallo stesso Jodogne per preparare l'inventario generale delle lettere inviate e ricevute dal Guicciardini, edite ed inedite, secondo l'incarico affidatogli da Armando Saitta nel 1978. L'inventario aggiunge più di un migliaio di lettere a quelle già edite nei *Carteggi*. Particolarmente interessante è la distribuzione cronologica di queste lettere che vede due vuoti: nel 1500-1512

e nel 1528-1530. Un esempio delle possibilità che le nuove scoperte del carteggio guicciardiniano aprono agli studi ci è fornito ancora dallo Jodogne nella sua relazione alla Giornata Lincea¹⁶. Si tratta del resoconto di 280 lettere, scritte fra il 1517 e il 1533, scambiate fra il Guicciardini e la corte di Mantova. Interessanti quelle di e a Isabella d'Este, che rivelano come una reciproca diffidenza, e quelle a e di Francesco e Federigo Gonzaga, fra cui due, parzialmente edite dal Luzio, relative all'Aretino.

"La lingua del Guicciardini" è il tema affrontato da Giovanni Nencioni con l'obiettivo di vedere se il modificarsi e il maturarsi della storiografia guicciardiniana siano accompagnati da innovazioni nelle strutture (periodiche o testuali) della prosa. Il giudizio del Nencioni è che dalle *Storie fiorentine* alle *Cose fiorentine* alla *Storia d'Italia* il dilatarsi e il complicarsi dell'oggetto della storia abbiano condotto il Guicciardini non solo a potenziare l'organismo del periodo, ma a compaginare tutte le strutture sintattiche, semantiche e retoriche in modo pari alla concentrazione delle strutture mentali, "sì che la simultanea urgenza di narrare, motivare e valutare si calasse in una matrice discorsiva che ne rendesse flessibilmente e plasticamente la densità, la propulsione, la sfumata varietà, la coerenza". La sintassi "tentacolare" del Guicciardini muove perciò da un'istanza letteraria, ma specifica, tesa a forgiare un tipo di discorso storiografico senza precedenti nella tradizione, strumento di uno specifico procedimento di conoscenza e di valutazione. È questa del Nencioni un'analisi di fondamentale importanza che affronta una grande complessità di tematiche con un'esemplificazione sui testi ampia e a volte illuminante. Molto importanti sono anche le considerazioni sul reciproco condizionarsi fra la struttura del periodare e la struttura del testo, e l'analisi delle transizioni annalistiche nella *Storia d'Italia*.

Eric Cochrane in "L'eredità del Guicciardini" sottolinea le componenti umanistiche della sua storiografia e insieme la capacità di questa di superare la stessa tradizione umanistica. Attraverso interessanti riferimenti bibliografici, Cochrane illustra l'accoglienza della *Storia* guicciardiniana da parte dei contemporanei e delle generazioni immediatamente posteriori, vedendo nelle *Memorie storiche* di Patrizio de' Rossi e nelle *Vite* del Vasari i due unici poli in cui poté svilupparsi, deviata, la lezione "nazionale" della storiografia guicciardiniana.

Gennaro Sasso ha pubblicato nel 1984 *Per Francesco Guicciardini. Quattro studi*¹⁷ in cui sviluppa una importante linea di ricerca già perseguita nei suoi precedenti lavori machiavelliani. È opportuno perciò avere presente anche il suo libro sul Machiavelli, uscito per la prima volta nel 1958 ed ora ripubblicato in forma rielaborata e con aggiornamento bibliografico¹⁸. Il tema unificante dei quattro studi che compongono *Per Francesco Guicciardini* è infatti un esame dei rapporti fra Machiavelli e Guicciardini, come esame del sostrato machiavelliano del pensiero del secondo. Questo, sottolinea Sasso, nei momenti decisivi assume la forma di un dialogo serrato con le posizioni machiavelliane. Il saggio "I volti del 'particolare'", riscrittura di un testo del 1957, fu letto al Convegno dell'Accademia dei Lincei nei cui *Atti* sarà anche incluso. Esso è soprattutto centrato

sui *Ricordi* visti come *work in progress* e letti sulla scorta di due valutazioni, rifiutando sia la propensione a vedere in essi la tendenza ad "astrarre" i tratti salienti dell'esperienza, sia la propensione a vederli scanditi sul passaggio dall'ambito politico-cittadino a quello etico-ideologico. La prima valutazione è che i *Ricordi* sono, il più delle volte, la conclusione visibile di un lungo ragionamento rimasto implicito ma altrove compitamente svolto. Essi perciò non possono essere visti come un insieme di massime o di aforismi. La seconda valutazione, dipendente dalla prima, è che i *Ricordi* sono come un microcosmo in cui si riflettono molti temi del macrocosmo guicciardiniano, intensificandosi. Di particolare rilevanza è l'analisi condotta, alla luce del *Dialogo sul reggimento di Firenze*, su due motivi: quello, di ascendenza machiavelliana, dell'uniformità del divenire storico e quello, opposto, della continua mutazione sostanziale. Opposizione entro cui si definisce il carattere dell'empirismo guicciardiniano. Il saggio su "Guicciardini e Machiavelli", già uscito in *Francesco Guicciardini. Nel V centenario della nascita*, ripropone il confronto fra i due fiorentini ripercorrendo la linea dei loro rapporti dal 1509. Ritornando su una vecchia questione, il Sasso sottolinea, nelle *Storie fiorentine*, l'influenza del primo *Decennale* del Machiavelli nel riferimento ad Alamanno Salviati e alla vicenda di Don Michele. Come è noto, su questo tema c'è stata una forte polemica fra il Sasso e Carlo Dionisotti, le cui posizioni sono ora più agevolmente riesaminabili, nel quadro di un suo fondamentale discorso di carattere generale sulla cultura ideologico-politica e sulle istituzioni culturali del primo Cinquecento, nella raccolta degli scritti machiavelliani pubblicata dall'editore Einaudi nel 1980¹⁹. E forse, per la rilevanza delle implicazioni interpretative, sarebbe non inopportuno fare il punto sullo stato della questione, sulla quale, intanto, il Sasso ritorna con nuove argomentazioni. Ma è soprattutto nel *Dialogo del reggimento di Firenze* che Sasso individua il momento di più acuta tensione nei rapporti del Guicciardini col pensiero del Machiavelli, in particolare coi *Discorsi*, ravvisando la presenza dell'intera trama concettuale del I libro nel II del *Dialogo*, in un contesto di consapevole "continua, ininterrotta, polemica antimachiavelliana". Rispetto all'altezza e alla concentrazione del *Dialogo*, i risultati delle *Considerazioni* appaiono al Sasso cosa più modesta. Il terzo saggio²⁰, che rielabora un articolo del 1978, illustra una convergenza machiavelliana, dai *Discorsi*, nell'*Accusatoria* (riferimenti a Pier Soderini e a Bernardo Rucellai: *Discorsi* III, 3). L'ultimo saggio, "Sul *Dialogo del reggimento di Firenze*," è pubblicato per la prima volta. Sasso colloca il *Dialogo*, dal punto di vista del tempo della finzione dialogica e da quello del Guicciardini scrivente, nel clima storico e politico di una "mutazione"; sì che fra i due piani temporali s'instaura un serrato gioco di simmetrie e di corrispondenze da cui deriva una delle chiavi di lettura del testo. Dopo la lucida analisi del processo di crisi dell'aristocrazia fiorentina che occupa il primo libro, il secondo, dedicato alla *pars construens*, si apre con un andamento di disagio in cui si esprime un più profondo disagio del Guicciardini, derivante dalla necessità teorica di proporre un ruolo politico per quell'aristocrazia di cui l'analisi storica aveva mostrato il fallimento e l'incapacità

di rigenerarsi. Ci troviamo di fronte, come si vede, a un insieme di contributi critici di notevole importanza che coprono, dal particolare angolo di visuale degli stimoli machiavelliani, un ampio spettro di problematiche.

Nella primavera del 1985 è uscita la *Storia della letteratura italiana* di Alberto Asor Rosa²¹; un'opera che si sviluppa, in parte riprendendone la struttura e le forme, a partire dall'esperienza della *Sintesi* del 1972, e che ha anche un valore di modello di metodo per la capacità di far convergere nell'analisi dei prodotti letterari una molteplicità di linee di penetrazione. Il capitolo relativo al Guicciardini è scritto ex-novo, sulla base di una ricerca testuale di cui Asor Rosa aveva già esposto i risultati parziali sia in corsi universitari che in conferenze anche negli Stati Uniti. L'Asor Rosa sottolinea, fra le chiavi di interpretazione dell'opera del Guicciardini, la sua origine sociale, la sua appartenenza cioè a quella cerchia che faceva politica per diritto di nascita. Per questo, la difesa del proprio interesse personale (il "particolare") coincide per Guicciardini con l'affermazione di una tradizione familiare che non può essere lasciata disperdere sotto i colpi della fortuna. Queste premesse vengono sviluppate nella direzione di una illuminante rilettura soprattutto dei *Ricordi* fin dall'individuazione della forma dell'opera appunto nei "libri di famiglia". In essa sono evidenziati tre livelli di discorso. Quello antropologico aggregato intorno alla concezione di un universo privo di centro; quello teorico-politico segnato dalla presenza di un abisso insormontabile fra teoria e pratica; quello etico, in cui si manifesta una sorta di sconsolata morale laica. La conclusione di questa lettura ripropone in termini sostanzialmente nuovi il problema del rapporto con Machiavelli: l'arretramento, rispetto all'ampio orizzonte teorico-strategico del Machiavelli, cui Guicciardini perviene, gli consente di sostituire alla vecchia mentalità ontologica e totalizzante del pensiero politico una "specie di mappa concettuale del potere, una sorta di topologia circostanziata e precisa delle forme in cui i rapporti fra gli individui e le istituzioni, fra gli individui e gli Stati, si realizzano". Ne viene una specie di ridefinizione di una attualità del Guicciardini. "L'individuo singolo viene in primo piano, con la sua prepotente anche se frustrata esigenza di valere, e di valere contro tutti. Lo scetticismo guicciardiniano è l'anticipato antidoto al moderno Leviatano: non è in grado di produrre, ma può mettere a nudo la macchina e i vizi del potere".

Come s'è detto, sono in corso di stampa gli *Atti* della Giornata Lincea indetta per il V centenario della nascita del Guicciardini²². Nella sua relazione, Raoul Manselli analizza la svalutazione del Guicciardini da parte del Ranke e le leggere articolazioni di essa nel passaggio dalla prima (1824) alla seconda edizione (1874) di *Zur Kritik neuerer Geschichtschreiber*. Il giudizio del Ranke, che crea una svolta nella valutazione del Guicciardini come storico rispetto alla valutazione positiva consacrata dal Bodin, sembra anche il frutto di una delusione che appunto il giudizio vulgato potrebbe aver alimentato.

Luigi Firpo si sofferma, in pagine ricche di aperture critiche, soprattutto sulle opere degli anni trenta. L'uomo Guicciardini "dopo l'esodo da Firenze assediata appare profondamente mutato dentro, perché il suo mondo sta per tramontare

per sempre. E la frattura profonda non è tanto quella della sua città caduta in mano agli 'arrabbiati' votati alla rovina, ma l'altra, immedicabile, ormai da tre anni, del Sacco di Roma." Il Firpo sottolinea efficacemente che la "conversione alla storia" è in realtà un esercizio costante del Guicciardini che si manifesta nell'impegno di analisi degli eventi per ridurli a una misura di ragione. D'altra parte, i *Ricordi* e le *Considerazioni* mostrano che, alle soglie degli anni Trenta, la riflessione guicciardiniana è essenzialmente politica; sì che una rilettura in chiave politica della *Storia d'Italia* appare come una necessità.

Vincenzo De Caprio

Università di Roma

Note

¹P. Bondanella, "F. Guicciardini in Modern Critical Literature", *Annali d'Italianistica* 2 (1984): 7-18.

²F. Guicciardini, *Le cose fiorentine*, a cura di R. Ridolfi, Olschki, Firenze, 1983.

³Vedi le note 15 e 16. A questi due titoli si aggiungano, dello stesso autore, fra quelli posteriori al 1980: "La ripresa dei lavori intorno al carteggio di F. Guicciardini", *La Bibliofilia* 83 (1981); "Una citazione sconosciuta del capitolo 'De la ingratitudine' di Machiavelli in una lettera di Ludovico Alamanni a F. Guicciardini", *Studi e problemi di critica testuale* 26 (1983); "Una lettera inedita del Machiavelli al Guicciardini mandata da Cremona l'11 settembre 1526", *ivi*, 28 (1984).

⁴Ricavo i dati dal *Bollettino d'Italianistica, Informazione bibliografica e culturale*, strumento fondamentale di aggiornamento, di cui sono usciti appunto i due numeri relativi al 1982 (I, 1-2, 1983).

⁵G. Sasso, *op. cit.* alla nota 17, p. VIII.

⁶Nei casi in cui siano raccolti in volume articoli apparsi precedentemente e recensiti in quanto tali nella rassegna di P. Bondanella, di essi si darà segnalazione rinviando al testo del Bondanella.

⁷J. G. A. Pocock, *Il momento machiavelliano*, Il Mulino, Bologna, 1980, pp. 13-72.

⁸Ai titoli citati dal Pocock, si aggiunga il nuovo intervento di E. Cochrane, indicato a n. 12.

⁹E. Scarano, *La ragione e le cose. Tre studi su Guicciardini*, ETS Università, Pisa, 1980.

¹⁰"Il Dialogo del reggimento di Firenze" (pp. 7-88) uscì nel *Giornale storico della letteratura italiana* 145 (1968); "Le redazioni dei Ricordi" (pp. 89-178), *ivi*, 147 (1970); "Lettura della *Storia d'Italia*" (pp. 179-233).

¹¹E. Scarano, C. Cabani, I. Grassini, *Sette assedi di Firenze*, Nistri-Lischi, Pisa, 1982. Di questo testo si occupa l'articolo di L. Trenti.

¹²AA.VV., *Francesco Guicciardini. 1483-1983. Nel V centenario della nascita*, Olschki, Firenze, 1984. Il volume comprende i seguenti saggi: G. Sasso, "Guicciardini e Machiavelli" (pp. 3-130); F. Gaeta, "Osservazioni sul percorso storiografico di F. Guicciardini" (pp. 131-160); N. Rubinstein, "Guicciardini politico" (pp. 161-190); P. Jodogne, "L'edizione del carteggio di F. Guicciardini" (pp. 191-214); G. Nencioni, "La lingua del Guicciar-

dini" (pp. 215-270); E. Cochrane, "L'eredità del Guicciardini. Dalla storia 'nazionale' alle storie 'definitive'" (pp. 271-291).

¹³F. Gaeta, "Dal comune alla corte rinascimentale," in *Letteratura italiana* diretta da A. Asor Rosa, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino, 1982, pp. 149-255. Nello stesso volume si vedano anche le osservazioni sul Guicciardini di M. Rosa, "La Chiesa e gli stati regionali nell'età dell'assolutismo", pp. 257-389.

¹⁴Dedicato a quest'ultimo tema, ma relativo non al solo Guicciardini, va segnalato E. Gusberti, *Un mito del Cinquecento: Lorenzo il Magnifico*, Bologna, 1981.

¹⁵Vedi n. 22.

¹⁶"Francesco Guicciardini e la corte di Mantova nel carteggio inedito". Vedi la nota 22.

¹⁷G. Sasso, *Per F. Guicciardini. Quattro studi*. Istituto Storico per il Medio Evo, Roma, 1984.

¹⁸G. Sasso, *N. Machiavelli. Storia del suo pensiero politico*, Il Mulino, Bologna, 1980.

¹⁹C. Dionisotti, *Machiavellerie. Storia e fortuna di Machiavelli*, Einaudi, Torino, 1980.

²⁰"L'Accusatoria e il 'governo' di Pier Soderini e un riscontro machiavelliano", pp. 158-179.

²¹A. Asor Rosa, *Storia della letteratura italiana*, La Nuova Italia, Firenze, 1985.

²²Il volume uscirà nella collana "Atti dei Convegni Lincei" con i seguenti saggi: F. Gaeta, "La Storia d'Italia"; P. Jodogne, "F. G. e la corte di Mantova nel carteggio inedito"; R. Manselli, "Il G. nel giudizio storico del Ranke"; G. Sasso, "I volti del 'particolare'"; L. Firpo, "G. Dalla storia alla politica." Delle relazioni di F. Gaeta, P. Jodogne e G. Sasso s'è già riferito.

Testi e studi su argomenti particolari

Due importanti ristampe legate al nome di Roberto Ridolfi segnano il panorama bibliografico guicciardiniano degli anni '80, a ridosso del V centenario della nascita. In primo luogo la riedizione della classica biografia del Guicciardini¹, riveduta nel testo e in modo più sensibile nell'apparato con aggiornamenti bibliografici che arrivano al 1977, data di uscita degli *Studi guicciardiniani* dell'Autore², e quindi la ristampa de *Le cose fiorentine*³, promossa dall'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento: un'iniziativa che intende ricordare, come spiega Eugenio Garin nella breve Avvertenza premessa all'opera, anche "il significato e il valore 'civile' che quella pubblicazione ebbe nell'ormai così lontano 1945, sottolineando a un tempo il debito che gli studi sul Rinascimento hanno verso l'impareggiabile biografo di Savonarola, di Machiavelli, di Guicciardini".

Esiguo, ma abbastanza significativo il consuntivo delle edizioni delle opere, interessanti non tanto per il testo fornito, che ripete quello delle più autorevoli edizioni guicciardiniane, quanto per le ampie introduzioni che propongono alcune sollecitanti letture interpretative delle opere presentate.

Così è per i due volumi della *Storia d'Italia* curati da E. Scarano⁴, a completamento della scelta di opere del Guicciardini già pubblicata nel 1970 nella

collana dei *Classici italiani* Utet. Al di là infatti della proposta editoriale del testo, esemplato su quello di C. Panigada (Bari, Laterza, 1929) con minime correzioni derivate dall'edizione di S. Seidel Menchi (Torino, Einaudi, 1971), l'edizione Scarano si caratterizza per una spiccata attenzione linguistico-stilistica, documentata dal nutrito apparato esegetico, e per una attenta analisi interpretativa indirizzata a delineare la configurazione letteraria dell'opera guicciardiniana. È questa una direttrice critica consueta nei lavori della Scarano, qui impegnata a produrre una lettura della *Storia* che attraverso la messa in rilievo delle componenti formali (la struttura quadripartita dell'opera, i suoi interni parallelismi, le frequenti ripartizioni di "ben precisi elementi tematici", ecc.) ne rivela l'intenzionalità "persuasiva", o retorica, di fondo. Un intento dimostrativo che attraverso l'ordine delle "grandi strutture portanti" dell'opera e dei "minimi fatti stilistici" scoprirebbe viceversa il "disordine" della storia, la congerie dei fatti disastrosi, narrabili dalla scrittura storica, ma sostanzialmente imm modificabili, in una visione complessiva della realtà "totalmente priva di indicazioni positive".

A un intento di comprensione unitaria dell'opera dello scrittore fiorentino è rivolta l'introduzione di M. Spinella⁵ nell'edizione da lui curata di alcune opere guicciardiniane (*Ricordi, Memorie di famiglia, Ricordanze, Diario del viaggio in Spagna*). Si tratta di testi in cui più marcato è il carattere autobiografico e la cui scelta è giustificata dallo Spinella per la "stretta concomitanza tra esperienza di vita, riflessione etica, storiografia" nelle opere del Guicciardini, nell'ottica comunque di una prevalenza dell'impegno etico in tutta l'attività dello scrittore.

Notevole infine l'uscita quasi concomitante di due edizioni delle *Considerazioni intorno ai Discorsi del Machiavelli*, una volta a corredo dell'opera del Machiavelli curata da C. Vivanti⁶ e quindi come parte integrante di una antologia di testi guicciardiniani curata da G. F. Berardi⁷.

Nel caso dell'edizione Vivanti, l'inserzione delle *Considerazioni* è motivata dal proposito di documentare "una immediata reazione ai *Discorsi* di Machiavelli", caratterizzata però da una incomprensione assoluta nei confronti dell'opera del Segretario fiorentino e non del tutto giustificabile con ragioni "di indole, di formazione intellettuale e soprattutto di prospettive". A questo riguardo, l'impostazione del Vivanti non è esente da qualche rigidità e forzatura, particolarmente avvertibile nella propensione del critico a individuare nella tecnica di lettura del Guicciardini, che estrapola e decontestualizza i luoghi dei *Discorsi* presi in esame, una anticipazione delle capziose letture che in età controriformistica furono proprie dei rappresentanti dell'antimachiavellismo.

Più articolata e mossa risulta invece la prospettiva interpretativa di G. F. Berardi nella citata silloge di testi guicciardiniani e in parte machiavelliani. L'obiettivo della raccolta, che ha il titolo significativo di *Antimachiavelli*, è infatti quello di mettere a fuoco il complesso rapporto tra i due autori al riparo da formule scontate e semplificatrici. Riprendendo alcune tesi di G. Sasso sullo storico contrasto Machiavelli-Guicciardini⁸, il Berardi propone quindi una lettura delle *Considerazioni* "a diretto confronto con brani dei relativi capitoli machiavelliani", consideran-

do l'opera "come un momento di rilievo non solo della riflessione, ma della lotta politica che da tempo si svolgeva all'interno di una compagine, quella fiorentina, avviata ormai a grandi passi verso lo Stato territoriale organizzato in principato".

Alcuni studi e contributi saggistici, oltre a quelli segnalati nella prima parte di questa rassegna, completano il quadro della recente bibliografia guicciardiniana.

Il volume di C. De Frede⁹, che in un successivo intervento ha messo in rilievo il rapporto complessivo del Guicciardini con la storia di Napoli¹⁰, è sostanzialmente rivolto ad analizzare ed "integrare i primi due libri della *Storia d'Italia* con quanto delle fonti fu utilizzato dall'autore e con quanto altro del materiale documentario è emerso successivamente ed è stato discusso e definito nella ricchissima messe di studi sulla crisi italiana del Rinascimento". Dal fitto scrutinio di testi e fonti emerge la plausibilità di un Guicciardini storico di Napoli, informato a fondo non solo delle fonti, dei documenti e delle pagine degli storici napoletani (soprattutto il Pontano), ma anche della topografia, degli usi e delle leggende cittadine.

Nel terzo volume della *Letteratura italiana* diretta da A. Asor Rosa¹¹, all'interno di un discorso storico-critico sulle varie "forme del testo", si segnalano almeno le pagine e i riferimenti guicciardiniani presenti in vari contributi, tutti incentrati nella ricognizione delle diverse tipologie di scrittura prosastica della tradizione letteraria italiana: il capitolo di M. S. Sapegno sull'evoluzione del trattato politico dalla letteratura medievale fino alla trattatistica utopica e paradossale del '600 (pp. 949-1010); il saggio di A. Biondi sui momenti sintomatici della scrittura storiografica (pp. 1074-1116); l'agile *excursus* di L. Cellerino sulla prosa di invenzione morale (pp. 1011-1039).

Il volume realizzato a più mani da E. Scarano, C. Cabani, I. Grassini, sui materiali storiografici e letterari concernenti l'assedio e la resa di Firenze del 1530¹², costituisce un brillante esempio di analisi narrativa condotta su testi solitamente interpretati come documenti storici o come testimonianze ideologico-politiche di storia della cultura. In realtà, come precisa il saggio introduttivo di E. Scarano ("L'invenzione della storia", pp. 7-26), l'elaborazione romanzesca del tema dell'assedio praticata in età risorgimentale (dal Guerrazzi, dal D'Azeglio e dal meno noto Agostino Ademollo) su testi cinquecenteschi è la riprova di una tendenza strutturale interna al racconto storico, quella di organizzarsi secondo moduli e formule di chiara ascendenza letteraria. Su queste premesse è costruito l'impianto saggistico del volume, con una serie di contributi riservati a ciascuna delle narrazioni storiche cinquecentesche (nell'ordine: E. Scarano, "Il racconto breve del Guicciardini", pp. 33-62; I. Grassini, "L'argomentazione lunga del Nerli", pp. 63-95; E. Scarano, "La narrazione senza discorso di Paolo Giovio", pp. 96-125; E. Scarano, "I racconti esemplari di Iacopo Nardi", pp. 126-156; E. Scarano, "Il racconto lungo di Benedetto Varchi", pp. 157-185; I. Grassini, "Il racconto 'obiettivo' di Bernardo Segni", pp. 186-213; C. Cabani, "Il poemetto di Mambrino Roseo da Fabriano", pp. 214-250) seguiti da tre Appendici contenenti

ciascuna rispettivamente i sommari delle singole narrazioni dell'assedio, i testi dei vari autori in riferimento a tre episodi-chiave dell'evento storico (la sfida tra Martelli e Bandini; la presa di Empoli; il viaggio del Ferrucci verso Firenze e la battaglia di Gavinana) e infine il testo di tre ulteriori testimonianze di contemporanei sull'assedio (Lorenzo de' Buonafedi, Marco Guazzo, fra' Giuliano Ughi). Un materiale, come si vede, assai ricco e comunque destinato alle analisi curiose e agli approfondimenti comparativi del lettore, di là dalle fini indicazioni interpretative presenti nella sezione più propriamente saggistica.

Infine, come punto di arrivo di una ricerca che utilizza globalmente i dati più disparati di un evento storico, il volume di A. Chastel sul sacco di Roma¹³ ricostruisce, sulla base di una folta serie di opere figurative, di testi letterari e documentari, l'impatto di quel traumatico evento di storia italiana su un fronte larghissimo di letterati, italiani e non, di artisti e di uomini di cultura (illuminanti sono al riguardo i riferimenti ai testi guicciardiniani del '27 per i quali si rinvia anche alle pagine di V. De Caprio)¹⁴. Ma ben oltre la cospicua mole di dati, di riferimenti o di aperture critiche, il volume dello studioso francese s'impone anche per la sua coerente lezione di metodo; nella proposta cioè di una storiografia integrale rivolta a indagare i dati emergenti nell'immaginario culturale, secondo una ampiezza di prospettive che, senza sminuire la complessità degli elementi in gioco, sa restituirci il senso preciso di una intera civiltà letteraria e figurativa. Nel quadro della storia della cultura romana tra gli anni Venti e Trenta, il Sacco viene a costituirsi come il momento discriminante di una intera temperie culturale, come il momento del crollo del mito di Roma, vale a dire di uno dei più sentiti archetipi rinascimentali. L'importanza periodizzatrice di quell'evento è emersa anche da una serie di conferenze, organizzate nel 1985 dall'Istituto Nazionale di Studi Romani, sul tema del Sacco e l'immaginario collettivo (M. Miglio, "Le cronache"; A. Asor Rosa, "Le amplificazioni ideologiche e letterarie"; V. De Caprio, "L'immaginario poetico"; D. Arasse, "L'immaginario figurativo") i cui testi sono in corso di pubblicazione¹⁵.

Luigi Trenti

Università di Roma

Note

¹³R. Ridolfi, *Vita di Francesco Guicciardini*, Nuova edizione riveduta dall'Autore, Rusconi, Milano, 1982.

¹⁴R. Ridolfi, *Studi guicciardiniani*, Firenze, Olschki, 1978.

¹⁵F. Guicciardini, *Le cose fiorentine* ora per la prima volta pubblicate da R. Ridolfi, Olschki, Firenze, ristampa 1983.

¹⁶F. Guicciardini, *Opere*, voll. II-III, *Storia d'Italia*, a c. di E. Scarano, Utet, Torino, 1981.

⁵F. Guicciardini, *Ricordi. Diari. Memorie*, introduzione a cura di M. Spinella, Editori Riuniti, Roma, 1981.

⁶N. Machiavelli, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* seguiti dalle "Considerazioni intorno ai Discorsi del Machiavelli" di Francesco Guicciardini, a c. di C. Vivanti, Einaudi, Torino, 1983.

⁷F. Guicciardini, *Antimachiavelli*, a c. di G. F. Berardi, Editori Riuniti, Roma, 1984.

⁸G. Sasso, *Niccolò Machiavelli. Storia del suo pensiero politico*, Il Mulino, Bologna, 1980, pp. 610-663.

⁹C. De Frede, *L'impresa di Napoli di Carlo VIII. Commento ai primi due libri della Storia d'Italia del Guicciardini*, De Simone, Napoli, 1982.

¹⁰C. De Frede, "Francesco Guicciardini come storico di Napoli", *Archivio Storico Italiano*, 140.512 (1982): 215-261.

¹¹*Letteratura italiana* diretta da A. Asor Rosa, vol. III, *Le forme del testo*, II. *La prosa*, Einaudi, Torino, 1984.

¹²E. Scarano, C. Cabani, I. Grassini, *Sette assedi di Firenze*, Nistri-Lischi, Pisa, 1982.

¹³A. Chastel, *Il Sacco di Roma. 1527*, Einaudi, Torino, 1983.

¹⁴V. De Caprio, "Nei testi del '27: Conoscere attraverso la crisi", *Annali d'Italianistica* 2 (1984) e "Chronological Transitions and Temporal Instability in Guicciardini's *Storia d'Italia*", *Gradiva*, n.s. 2-3 (1983-85).

¹⁵I testi saranno pubblicati dalla *Rivista di Studi italiani*.

Reviews and Notes

Giorgio De Rienzo. *L'avventura della parola nei "Promessi sposi."* L'ippogrifo, 21. Roma: Bonacci, 1980. Pp. 160.

This brief, lucid book treats one of the most important and, until recently, one of the most regularly neglected topics in Manzoni studies, the concern for the powers of language as evinced within both thematics and the portrayal of the characters of *I promessi sposi*. This was, of course, one of Manzoni's principal preoccupations, evident not only in his writings on aesthetics but also, as De Rienzo demonstrates so successfully, throughout his novel. In contrast to most previous attempts to deal with this subject, De Rienzo forgoes generalizations about Manzoni's extensive linguistic investigations and their effects on his revisions of the text in order to concentrate instead on the ways in which language shapes the experiences of the novel's characters and the various narrative evaluations of their endeavors. Although, as we shall see, this sort of thorough *internal* focus results in the significant limitations of De Rienzo's study, at the same time his critical method has the distinct advantage of providing a wealth of linguistically oriented material taken from the text itself. In this regard, De Rienzo's work continues and deepens the vein of linguistically oriented criticism that includes studies by such other scholars as Giovanni Getto, Sergio Romagnoli, and Giorgio Ficara. Since the topic of *L'avventura della parola*, moreover, has major implications for the study of literary self-consciousness in Manzoni's oeuvre (though De Rienzo chooses to draw them out only incidentally), it also joins the work of the handful of other Italian critics and writers who have dealt with this currently widespread subject by concentrating specifically on Manzoni's novel, such as Italo Calvino, Ezio Raimondi, and, most recently, Vittorio Spinazzola.

De Rienzo's study begins with a short but suggestive discussion of Manzoni's views of the centrality *and* the difficulties of language in human communication, with special reference to Manzoni's correspondence and his expository writings. In describing Manzoni's concern for the morality of language and literature, De Rienzo points out two of Manzoni's characteristic worries: first that the moral effects of a work of literature may be pernicious rather than salutary; and, second, that literature in general, as art, as fiction meant in large part for entertainment, may, in terms of serious endeavor, be useless. For Manzoni, what has the power to save literature from the Scylla of perniciousness and the Charybdis of uselessness is the *craft* of writing itself (19). Clarity, precision, propriety—in short, style—thus go hand in hand with the matter to be related in Manzoni's (often anguished) view of literature as a particularly significant form of human communication.

After this introduction, the following chapters of the book demonstrate the ways in which Manzoni's own education in the world of linguistic communication affects both his conception and his depiction of the novel's characters. Chapter 2 suggests the pervasiveness of this issue in the novel, touching upon such subjects (among myriad others) as Don Ferrante and his library; the opening scene between Don Abbondio and the bravi and the subsequent *colloquio* between the priest and Perpetua; the "sacrosante parole" of Azzecagarbugli; and the State edicts. Here and in the following chapter, De Rienzo's intent is not to show merely the importance of language but also the necessity of using language with skill. For Manzoni, as De Rienzo points out, "La parola è il regno del possibile"—a description that recurs in an extraordinary variety of contexts throughout *L'avventura della parola* and that serves as the title for Chapter 3.

Once the pervasiveness of this linguistic concern has been indicated, De Rienzo sets about sketching the interrelations of the characters with this issue in mind, so that the once great but now hapless lawyer is seen as "un eroe decaduto (e avvilito) della parola" (42-45) and Don Rodrigo as "l'eroe negativo della parola" (43), whereas Fra Cristoforo and Cardinal Borromeo are champions of various aspects of language's potential for good, and *l'Innominato* and Lucia are seen as differing figures of language's expressive play of speech and silence. On occasion De Rienzo strains the terms of his argument in order to make his point ("eroe," whether positive or negative, seems an exaggerated tag to pin on characters like Azzecagarbugli or even Don Rodrigo). But all in all De Rienzo's account of the narrative's variegated cast, viewed from his particular perspective, is both thoroughgoing and convincing.

The diverse elements of this discussion come together most engagingly and most instructively in Chapter 6, which treats Renzo's worldly apprenticeship in the ways and the dangers of language. De Rienzo retraces the influence of the three early models available to Renzo in the morals and the techniques of the linguistic "regno del possibile" (the "parola-verità" of Fra Cristoforo, the "parola reticente" of Don Abbondio, and the "parola-gioco" of Azzecagarbugli, 122). He then discusses Renzo's "fall" into linguistic knowledge during his experience in Milan. The dual discovery that is central to this fall is, in brief, that language is relative rather than absolute, and thoroughly complex rather than either straightforward or univocal. Although De Rienzo sees quite rightly that through the entire story Renzo never loses the strength of his energy and will, the critic also mentions the effects of solitude, isolation, and even bitterness that accompany this process of Renzo's linguistic disillusionment.

In the concluding chapter, entitled "Il silenzio di Lucia," De Rienzo is content to let his analysis remain suggestive rather than ample or definitive. It should be noted in passing that this brevity is easily made up for by the extensive treatment in his university course monograph (*Lucia nel labirinto dei "Promessi sposi"*) published in Turin by Giappichelli one year after the appearance of *L'avventura della parola*. In any case, the primary limitations of *L'avventura della parola* do

not derive from the brevity of the discussion, nor, in the end, do they involve questions of balance concerning the space devoted to the novel's individual characters or to its various groups. Instead, it seems to me that the study's most notable shortcomings are actually the self-imposed consequences of De Rienzo's underlying intentions in regard to the project as a whole.

The problem can be approached first from an indirect angle, by means of what may initially seem matters of merely formal organization and focus rather than ones of basic critical design. The early chapters of *L'avventura della parola* reveal two striking and fairly consistent procedural strategies: the scattered, at times almost random nature of the textual citations woven into De Rienzo's discussion, and the apparent lack of organizational principle regarding which materials are given in the body of the text and which are relegated to the footnotes. Although the reader's expectation may well be either that the strategies themselves will change as the study develops or that the logic behind them will become clearer, neither in fact happens openly; and its fundamental reason is left implicit rather than explicit. What the author is attempting in *L'avventura della parola* is to present a compendium of the primary material in Manzoni's novel that is germane to the topic of language's importance in the material world of everyday life. De Rienzo's study, organized around the experience of the text's principal characters, succeeded admirably in this task. As a compendium, moreover, the capriciousness of the notes and the often haphazard nature of the textual citations are unimportant. But a *compendium*, exhaustive or merely suggestive, thoroughgoing or merely sketched, is not an *interpretation*. True, as the weight of De Rienzo's examples mounts up, the importance of this topic for Manzoni becomes increasingly obvious, and this does constitute, in essence, De Rienzo's "argument." But exactly how to regard that importance either in relation to Manzoni's broader concerns about the aesthetic legerdemain of the historical novel, in relation to his thought about other related and interrelated moral phenomena, or in relation to the idea of previous, contemporary, or subsequent authors concerning this same topic: these are challenges never suggested, much less taken up, in De Rienzo's study.

In the end, the reader is left with far more questions than answers. What, for instance, is the relation between Manzoni's views on language as the key to "il regno del possibile" and his conceptions of human freedom, human history, and divine Providence? To take another example, is Manzoni's position that language is subordinate to other forms of worldly endeavor or, as the key to worldly experience, that it is somehow superior to them (each of which De Rienzo suggests, but does not clearly state, at different points of his discussion, 68, 160), or do such questions always depend on context? Along another line, what is the relation between De Rienzo's critical understanding of Manzoni's view of language and the positions on this and similar topics that have been held by materially-oriented critics over the last two decades, from Salinari to Timpanaro (and most recently Spinazzola)?

De Rienzo's study usefully focuses our attention on an extremely important aspect of what, from Pindar to Kant, has been regarded as the worldly realm

of the possible. However, because of De Rienzo's disinclination to approach the sorts of questions suggested above, *L'avventura della parola* succeeds simply in *adding to*, not finally in *changing*, the way we interpret Manzoni's view of that realm. In fairness, one must also acknowledge that, by concentrating on the locus of the novel's meaning rather than on questions regarding its source, De Rienzo does provide a storehouse of examples that will doubtless prove essential to future interpretation of Manzoni's masterpiece. None of this, therefore, is to diminish the genuine accomplishment of *L'avventura della parola*, but rather to see that accomplishment in the light that it deserves: as a necessary first step toward understanding the central role that language plays in Manzoni's aesthetic, ethical, and religious theories and, most resolutely and most splendidly, as an attempt at understanding language's crucial role *within* Manzoni's fictional practice.

Gregory L. Lucente

The Johns Hopkins University

Luca Toschi. *Si dia un padre a Lucia: studio sugli autografi manzoniani*. Padova: Liviana, 1983. Pp. 144.

Il *Fermo e Lucia* (FL) non è mezzo ma fine in se stesso, e come tale va considerato. Con tale formula epigrammatica si potrebbero riassumere le tesi, per altro non nuove, di questo *Si dia un padre a Lucia*. Legittimando il suo discorso con il riferimento ad una pletora d'insigni critici che avvallano un rinnovato interesse per la scrittura del FL, Luca Toschi prende le mosse dalla convinzione che esso è opera autonoma dai *Promessi sposi* e ne indaga, con perizia filologica e fervore amanuense, la prima minuta, accanendosi su noterelle e cancellature, *ductus* e calligrafia. E lo fa in chiave garbatamente polemica con l'edizione critica curata da Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti (tomo III del II volume di *Tutte le opere di A. Manzoni*, Milano, Mondadori, 1954), colpevole d'inesattezze in apparato e soprattutto tendente ad avvalorare la tesi che il FL sia stata "opera di getto". A tal proposito, dice l'autore, "conta solo l'opinione del Manzoni" che "non considerava la cosiddetta prima minuta un'opera *in fieri*, un laboratorio in cui aveva approntato materia e strumenti per la prossima stesura dei PS, ma un romanzo compiuto" (p. 119); e tale romanzo va pertanto esplorato con cura e minuzia, al fine di portarne alla luce il farsi della scrittura, le strategie discorsive adottate dal Manzoni.

Essendo l'analisi della vicenda compositiva del FL il fulcro e l'interesse di *Si dia un padre a Lucia*, converrà subito riportarne, sia pure in maniera schematica, i risultati:

a) la prima minuta non prevedeva il tumulto di S. Martino né tantomeno ne fissava la data (11 novembre 1628) in piena concomitanza con lo scadere della scommessa fra Don Rodrigo e il Conte Attilio. Inoltre, la lentezza con cui il Manzoni fece di Fermo un "capopolo" testimonierebbe che le possibilità narrative derivanti da detto tumulto non gli fossero immediatamente presenti, e che come

tali gli fossero sopravvenute solo “in fase d'avanzata composizione” (p. 15).

b) le difficoltà di ripartizione dei primi capitoli del tomo III — testimoniate da ripetuti appunti e rotture — sarebbero indice degli indugi sulla figura del Borromeo. In seguito ai puntuali suggerimenti di Ermes Visconti, il Manzoni ha deciso di rimaneggiare sostanzialmente lo spazio dedicato al cardinale e di affievolire il carattere miracolistico del suo intervento sul Conte del Segrato e su Don Abbondio.

c) si può rintracciare, nei pressi del capitolo V, tomo IV (partenza di Fermo per Milano), il maturamento dell'intenzione di essere più specifico con le date e optare quindi per una più rigorosa griglia temporale tramite frequenti precisazioni cronologiche.

d) il Manzoni avrebbe interrotto quello che doveva essere il capitolo V del tomo IV — ove si narrava della Colonna Infame — non perché si accorse che esso avrebbe costituito una digressione troppo lunga (come sostiene il Barbi nel suo “Piano per un'edizione nazionale delle opere di Alessandro Manzoni”, in *Annali manzoniani*, I, 1939, p. 97), bensì perché prese dovuto atto della “connaturata diversità dell'argomento rispetto alla fabula” (p. 65).

e) per quanto riguarda il vagare di Fermo per il lazaretto — che il Manzoni trasforma in percorso morale —, “l'autografo può dare un'ulteriore conferma di questo preciso montaggio del racconto, dove i vari spettacoli che si presentano a Fermo sono concepiti come tante stazioni di un itinerario purificatore” (p. 87).

f) vincendo i molti scrupoli, segnalati dalle varie cancellature, Manzoni s'è risolto a violare i documenti storici a disposizione e a fare della pioggia la causa della cessazione del contagio, contrariamente a quanto dice il Ripamonti che “parla della bufera come di un secondo flagello” (p. 103) abbattutosi sugli ammalati.

Come si vede il Toschi dà la caccia alle intenzioni originarie del Manzoni (“intenzione” è la parola che più spesso ricorre nel suo saggio) e, trasformando ogni segno della minuta in un indizio, proietta una fitta trama d'ipotesi su quello che lo scrittore lombardo avrebbe inteso dire e fare. Lavoro poliziesco, e per di più ermeneuticamente sospetto. Ma prendiamo un passo affatto esemplare, in cui il Toschi discute i tentennamenti sulla figura del Borromeo: “Nel caso esaminato l'autore, arrivato a ‘tripartita’, si ricordò della fine del II tomo scritta tempo prima e, pensando di dover correggere, sopprese tutto il brano, misurandosi con il foglio 112, dove appunto a sinistra il *pro memoria* riportato, una scaletta di quanto avrebbe fatto nei fogli 4 e 5 del tomo IV. Perché poi, sistemato tutto, non abbia cassato il brano nel tomo II, non si può sapere; è ipotizzabile però, oltre ad una dimenticanza, che il Manzoni si riservasse la scelta definitiva al momento in cui vi fosse ritornato con la revisione generale” (p. 114). Di fronte a siffatto discorso vien da domandarsi un nietzschiano “ma perché?”, o quanto meno un baudelairiano “a chi giova?”. Trattasi, ovviamente, di opera per addetti ai lavori, ma se aggiungiamo che il Toschi ha l'abitudine di iniziare le sue analisi *in medias res* e mai ci disegna un piano comprensivo su cui poggiare o situare il suo costrutto, non ci si stupirà se il suo *Si dia un padre a Lucia* avrà un uditorio effettivo veramente limitato.

Ed è, in un certo senso, un peccato, perché il libro offre, sia pure disperso

nella toma di riferimenti in codice, un altro versante, in cui la ricerca filologica sembra finalmente darsi un indirizzo teorico e in cui il discorso del Toschi persegue una chiarificazione del problema che in fondo più interessa nella scrittura del Manzoni: il difficile rapporto fra il “vero” e *l'esprit romanesque*, l'arduo equilibrio fra lo sforzo storico-mimetico che legittima lo scrivere e l'invenzione poetica che legittima l'arte. Ecco allora che il travaglio compositivo riguardante il tumulto di S. Martino, la passione storica che spinse il Manzoni a fare della carestia un personaggio a tutto tondo, e la decisione di fare Fermo un “capopolo” diventano mosse di una strategia volta a meglio suturare eventi pubblici e privati, Storia e storia. Ecco che quando il Manzoni, sul finire del *FL*, “inventa, oltre che alla pioggia rigeneratrice, che la pestilenza fosse cessata nel settembre quasi ad un tratto” (p. 103), va sì contro la regola del “vero” che s'era lui stesso preposta come cardine, ma — sembra insinuare brillantemente il Toschi — non commette una vera e propria falsificazione storica. Tale impasto di vero e fittizio salterebbe l'avvenuta presa di coscienza (del Manzoni o nostra soltanto, non importa) che la Storia è anche e sempre finzione, una finzione che è nelle mani di chi ha il potere, “perché”, nota l'autore, “anche da morti i potenti continuano a possedere le chiavi storiografiche” (p. 135). Qui, in pallida filigrana al discorso del Toschi, si possono intravedere le affascinanti possibilità di una meditazione sulla Storia e i suoi tropi, tramite la scrittura manzoniana. In fondo è proprio il Manzoni a dire, come ci ricorda puntualmente il Toschi, che è “l'interesse delle cose presenti che principalmente ci muove a esaminare le passate” (p. 128). Interesse che il Manzoni ebbe vivissimo e onorò nei modi più svariati.

Interesse che *Si dia un padre a Lucia* non dimostra. Dispiace insomma che lo schema portante del libro del Toschi non sia una riflessione dialettica e che le sue fatiche filologiche non siano innervate da uno scopo che non sia la preoccupazione di scavare nella prima minuta in quanto prima minuta. Diversamente strutturato e sveltito il discorso del Toschi potrebbe trovare una legittimità funzionale, un valore d'uso che, così stando le cose, vacilla. Si tenga infine conto che il titolo del saggio è largamente ingiustificato. In una nota a piè della pagina 1 il Toschi ci ricorda che nel *FL*, tomo II, cap. VII, foglio 64^d, leggiamo: “N.B. Per togliere molti impicci cha nascono dal lasciare la casa abbandonata, si dia un padre a Lucia, o qualche altro che abiti insieme”. Ma è tutto. Non si viene mai a sapere quale sia il ruolo rivestito da tale appunto né perché sia diventato il titolo di un libro sul Manzoni. A ben vedere, l'arbitrarietà del titolo è sintomo di quella del libro, che pertanto sembra svolgere la precipua funzione di moltiplicare gli oggetti letterari da investigare, in bella ignoranza della crisi che attraversa l'istituzione della critica e l'insegnamento delle lettere. A conti fatti, di fronte a *Si dia un padre a Lucia*, vien voglia di replicare: si dia una funzione alla critica letteraria.

Alessandro Ferrajoli. *Il ruolo della corte di Leone X (1514-1516)*. Ed. Vincenzo De Caprio. "Europa delle corti," Centro studi sulle società di antico regime, Biblioteca del Cinquecento, 23. Roma: Bulzoni, 1984.

As number 23 in the series of volumes projected or published on the courts of the Cinquecento, the editors of "Europa delle corti" have elected to reprint the study of Alessandro Ferrajoli on the court of Leo X. Originally published over a period of eight years in thirteen different issues of the *Archivio Storico della Società Romana di Storia Patria*, Ferrajoli's work has been neither easy to use, nor, for many scholars, easy to obtain. De Caprio's edition, therefore, with its introduction and threefold index—places, persons, and documents—constitutes a valuable contribution to scholarship in this field.

The roll of Leo X's household, which Ferrajoli discovered among the Codici Vaticani Latini of the Vatican Library, is a virtually unique document, listing all the members of the pope's household—almost 700 of them—from the domestic prelates and their attendants, through the chamberlains, musicians, chaplains, librarians, cooks, stewards, and equerries, down to the scullery boys and grooms.

Ferrajoli's original project seems to have been to identify at least all the principal personages of the household. However, failing health and finally death interrupted his labors, and the published portion of his work ceases with the last of the 27 domestic prelates. While we may regret the loss of the information on the rest of the household which a lifetime of patient scholarship in the Roman archives and libraries would have made available to us, nonetheless the riches with which Ferrajoli has endowed us are already great. Here are gathered and elucidated fundamental source materials for the lives, ecclesiastical careers, and literary work of Bembo, Sadoletto, Beroaldo, and a couple of dozen lesser-known personages. Needless to say, some of this material has by now made its way into more recent studies on individual figures. What will continue to draw scholars back to Ferrajoli's work with renewed interest are the detailed insights it affords into the personal interrelationships and actual functioning of the Roman curia during the Renaissance. For the milieu of early sixteenth-century Rome, Ferrajoli's study is still a fundamental source.

T. C. Price Zimmermann

Davidson College

Fredi Chiappelli. *Il legame musaico*. Ed. Pier Massimo Forni with the collaboration of Giorgio Cavallini. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1984. Pp. 436.

This volume gathers together 25 essays representing an anthology of Fredi Chiappelli's investigations over approximately thirty years of critical activity (1946-1981). The contributions are organized chronologically according to subject and constitute, as Pier Massimo Forni states in the preface, a "gallery of classics" including Dante, Petrarch, Leonardo, Ariosto, Doni, Tasso, Leopardi, Manzoni, and Verga; with "surprises" in the form of three stylistic portraits of Lorenzini (Collodi), Giorgio Pasquali, and Lorenzo Montano.

Several of the studies included here are classics in their own right, for instance "L'episodio di Travale e il 'dire onestamente villania' nella narrativa toscana dei primi secoli" which opens the volume. Chiappelli's 1951 interpretation of the problematic juridic deposition of Travale ("Guaita, guaita male, non mangiai ma' mezo pane") as the nucleus of an anecdote of impertinence rewarded, reclaimed an important chapter in the history of Italian literature from the history of the Italian language.

Five Dante studies range from the rigorously philological "Osservazioni sul testo del *Convivio*: 'di' con funzione strumentale" (1972) to a suggestive hypothesis that the tenzone between Dante and Forese be construed as a literary exercise in *vituperatio iocosa*. Chiappelli brings further support to his tantalizing reading of the exchange in the only previously unpublished essay in the collection, "Postilla al nodo Salomone," in which he conjectures an antiphrastic compliment to Forese in Dante's attack: "Ben ti faranno il nodo Salomone." Chiappelli's 1952 "Lectura Dantis" of *Inferno* XXII and a 1965 study of the figurative structure of the *Paradiso* exemplify respectively the critic's analytic and synthetic approaches to the poem.

Four Petrarchan studies include "Dall'intenzione all'invenzione: una lettura petrarchesca" (1967), an analysis of the poet's formal and inventive elaboration of sonnet 194, "L'aura gentil che rasserena i poggi." "An Analysis of Structuration in Petrarch's Poetry" synthesizes some conclusions of Chiappelli's study of the formal, symbolic and structural elaborations of that same "Canzone delle visioni" as presented in his 1972 *Studi sul linguaggio del Petrarca*. "Le thème de la *Defectio solis* dans le *Canzoniere*: *variatio intus*" (1978) illustrates the structural and semantic role of the evangelical theme from its first appearance in sonnet 3—"Era il giorno ch'al so si scoloraro / per la pietà del suo factore i rai"—to that theme's culmination in the poet's lament on the death of Laura, "Che debb'io fare" (268.3): "Et è oscurato il sole agli occhi miei" (see p. 167). At the same time, Chiappelli reveals the unfolding of an entire system (*variatio intus*) of imagery developed around Laura as a source of light, along with complementary and contrasting figures of darkness, shadows and obstructions to the light ("il velo," "la nube").

Chiappelli's Tasso studies are represented here by three essays from the period of his *Studi sul linguaggio del Tasso epico* and his commentary to the poem (Salani), both of 1957 (but since then, *Il conoscitore del caos; una vis abdita nel linguaggio tassesco*, Roma, 1982; and the 1982 Rusconi edition with commentary of the *Liberata*). An ideal introduction and guide to the poetry of the *Gerusalemme*, "Struttura inventiva e struttura espressiva nella *Gerusalemme liberata*" (1965) illustrates the homogeneity of Tasso's inventive and expressive systems, and provides a clear and synthetic grammar of the poet's characteristic rhetorical procedures. Intertextual annotations: "Note su un'immagine e su un motivo del Boccaccio nel Tasso" (1961) describes two iconographic/inspirational points of contact between *Ameto* and the *Liberata*. "Fantasma e espressione nel Tasso" (1956) is the earliest of the Tasso studies included here, and it introduces one of the characteristic notions of Chiappelli's stylistics: "il fantasma," which Chiappelli intends globally as the poet's characteristic mode of conceiving the poetic world of the *Liberata*. In the essay treating Ariosto's revisions of the *Furioso*, the poet's "fantasma," embodied in particular octaves, is reconstructed dramatically and dialectically by Chiappelli through the analysis of the elaboration of expressive elements. In his reading of Verga's "La roba," "fantasma" indicates the author's cardinal thematic intuition while in "La lupa" it refers to the author's conception of character.

The term (denoting that image, vision or intuition to be translated by the artist to a material medium) is current in the modern critical tradition (De Sanctis, Croce, Pascoli, Gramsci); and Chiappelli, since these early studies of Tasso, has adopted and developed the notion as an integral and functional part of his critical discourse. In a note to his reading of "La roba," Chiappelli indicates that further discussion of this theoretical aspect of his analytic practice may be forthcoming.

The collection devotes two studies respectively to Manzoni and Verga. "Un centro di smistamento nella struttura narrativa dei *Promessi Sposi*" (1968) locates in Chapter 11 the novel's structural center, outlining the recapitulation and redistribution of the characters' destinies which take place here as can be seen throughout the successive elaborations of the chapter. "I notturni di Manzoni" (1955) incisively characterizes Manzoni's articulation of the time and the symbolic play of darkness and light in the novel. Both Verghian "letture" of "La roba" and "La lupa" represent compelling dramatizations of the process of critical reading.

Other highlights of the volume's "gallery of classics" include a stylistic survey of some famous passages from Leonardo's notebooks, an early study of the language of Doni's *Marmi* (1946), and a rigorous rhetorical-linguistic examination of the proclitic "tragic" imperative ("mi perdona" vs. "perdonami") which is observed in the language of Alfieri, traced to its source in the "classic" prose of the *Decameron*, then back again. "Note su alcune espressioni leopardiane" (1962), an elegant critical diptych, treats under separate paragraphs a characteristic Leopardian image ("rilucere"), and a characteristic styleme (catachresis of certain adjectives and participles). "Sul linguaggio dell'Ariosto," as an addition to

the series of Chiappelli's characteristic "studi sul linguaggio" (Machiavelli, Petrarch, Tasso), is one of the most representative and successful of the studies included here, especially exciting as it suggests new directions for future research.

Pier Massimo Forni's eloquent presentation of the volume provides an account of Chiappelli's critical genealogy (from the school of Migliorini, Spitzer, Contini, Pasquali), while illustrating some essential qualities of his literary sensibility and critical method, and distinguishing finally the "subtle psychology" of the author's stylistic analysis from the "abbaglio estetico" characteristic of certain banalized forms of "critica stilistica."

The title, "il legame musaico," is taken from a passage in the *Convivio* (I,vii,14), which declares the untranslatability of the poetic text, affirming in a broader sense the ineffable character of poetry. By implication its use here may also represent an ironic commentary on the task of the critic. "Musaico" may connote in equal measure the respective roles of the "musa" and the "music": an ideal "legame" of inspiration of "fantasma" and "linguaggio."

Ted Cachey, Jr.

Arizona State University

Giuseppe Bolognese. *Dante Resources in Australia: A Reference and Location Catalogue of Dante-Related Materials Held by State and University Libraries in Australia.* Modena: Foto-Lito Dini, 1982. Pp. xviii + 245.

Il catalogo compilato dall'italianista Giuseppe Bolognese, docente alla Flinders University, costituisce un saggio saldo e organico di bibliografia dantesca d'immensa utilità per gli studiosi australiani e, per tutti, testimonianza della diffusione degli studi danteschi anche nel mondo "australe". Il volume comprende 2506 voci distinte in diciotto gruppi che si possono racchiudere in due ampie sezioni: la prima (gruppi I-VI con 1263 voci) abbraccia le opere dantesche, sia nell'originale che in traduzione, mentre la seconda (gruppi VII-XVIII con 883 voci) include la critica dantesca, compresi i dizionari, le concordanze e le bibliografie. Fra i volumi più notevoli si vogliono sottolineare le cinquecentine (Venetia, Stagnino, 1520; Vinegia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1555; Firenze, per Domenico Manzani, 1595, ecc.) e anche, a motivo della loro utilità per lo studioso, le riproduzioni di codici e di edizioni quattrocentesche. Numerose sono ovviamente le traduzioni complete e parziali, soprattutto in inglese, della *Commedia*. Presente è anche un manipolo assai ragguardevole di commenti antichi, sia trecenteschi che quattrocenteschi. Ampia è la sezione della critica dantesca contemporanea. Il catalogo,

infine, nitidissimo dal punto di vista editoriale e reso ancor più attraente da numerose illustrazioni, si chiude con l'indice di nomi, editori e illustratori (pp. 221-43). Se da un lato non c'è che da augurarsi che il catalogo contribuisca ancor di più alla conoscenza di Dante e allo sviluppo degli studi danteschi in Australia, dall'altro, considerando la situazione attuale degli studi bibliografici danteschi, non si può non lamentare la mancanza di strumenti bibliografici adeguati in un campo così vasto e così importante della letteratura italiana. Non è fuor di luogo auspicare che nel futuro si possa intraprendere un progetto paragonabile, per ampiezza di impegni, all'*Enciclopedia dantesca*, il cui scopo sia precisamente quello di fornire una bibliografia ragionata, per quanto possibile completa, degli studi danteschi.

Dino S. Cervigni

University of Notre Dame

Lucia Petracco Sovran. *Joseph Tusiani: poeta e traduttore*. Perugia, Editrice Sigla Tre, 1984. Pp. 188.

I welcome the publication of Lucia Petracco Sovran's *Joseph Tusiani: poeta e traduttore*. Italianists in this country and in Canada would have little difficulty in recognizing the name of Joseph Tusiani. He has been far too prolific a man of letters not to be known to even the most isolated of our colleagues. Those of us who have enjoyed a personal relationship with him and, as a result, have come to appreciate the magnitude of his contribution to the field of *Italianistica*, cannot help but be puzzled by the capriciousness of fame. Many of us regret that Tusiani's impressive opus, produced during thirty-five years of feverish work, with a devotion to the values of the Humane Letters that is as unparalleled as it is anachronistic, does not enjoy wider recognition in this country, and would readily accept Giuseppe Antonio Borgese's words, spoken on behalf of Giovanni Meli, as descriptive of Tusiani's situation: he ought to be read and studied more!

In the Introduction to Professor Sovran's book, Pasquale Tuscano seems to voice our sense of disillusionment with the literary establishment: ". . . che un operatore culturale come Joseph Tusiani . . . sia poco, o per niente, conosciuto, se non scandalizza, certamente non esalta. . . ." Professor Tuscano then proceeds to suggest one of the possible motives for the Italians' ignorance: "Tusiani non è uomo di 'consorteria.' . . . Tanto basta perché da noi, non si parli della sua opera" (5). Sovran's study fulfills, therefore, two very definite needs: to make Tusiani's works better known and to offer a ground breaking critical appraisal of his thematic concerns.

Originally presented as a doctoral dissertation at the University of Perugia, this book contains a portrait of Tusiani which could have been written only by a person who has enjoyed a long and close relationship with her subject. Lucia Sovran studied with Tusiani and later joined him on the faculty of the College of Mount St. Vincent. It is probably fair to say that professor Sovran knows Tusiani's work better than anyone else. The closeness between the critic and her subject, however, does not lead, as one might expect, to partisan judgment and apologies, although on rare occasions it engenders some hyperbolic statements.

The book is divided in two parts, as the title suggests, to correspond with the two most important aspects of Tusiani's literary career: his activities as a poet and as a translator. The first six chapters analyze his Italian, English, Latin, and dialectal poetry. The first chapter studies the poems written in Italy and those written in Italian in the United States such as *Lo speco celeste* (1956) and *Odi Sacre* (1957). The second chapter is devoted to the poet's relationship with Frances Winwar, who had a great deal of influence on his life as well as on his poetic career, and on the poem "The Return," which marked the transformation from Giuseppe Tusiani to Joseph Tusiani and won for him the Greenwood Prize (1956), thus establishing his reputation as an important American poet. The third is devoted to *Rind and All* (1962), a collection of poems originally published in such Catholic journals as *Sign*, *Spirit*, and *The Catholic World*, in which the poet discovers his own America while temporarily abandoning the theme of nostalgia characteristic of some of his earlier poems. If *Rind and All* was a journey of the mind to the various scenes that make up America for the poet, his next collection of poems, *The Fifth Season* (1964), is a journey inward, an exploration of the secret self, the inner world that belongs to a season outside of time. *The Fifth Season*, which Sovran regards as the most demanding of Tusiani's books, is analyzed in Chapter Four. Chapter Five is devoted to *Gente Mia and Other Poems* (1978), in which the poet comes to terms with his own ethnicity and gives a voice to the problems and the aspirations of the Italian immigrants. In the last chapter of the First Part, the Latin poems, as well as the two collections of dialectal poetry, which professor Sovran considers marginal, are studied. This chapter appears to be particularly dated. During the past three years considerable attention has been paid to Tusiani's Latin verses both in this country and in Europe. The American Classical League has recently published a volume of Tusiani's poems for use in the high schools, entitled *Rosa Rosarum* (1984). Another volume is being prepared in France and in Belgium, where Tusiani is regarded as one of the major Latin poets of this century.

In the second half of the book, the author, through an analysis of Tusiani's own writing on the art of translation and of representative samples of his opus, describes with clarity and with conviction those qualities that have contributed to making him one of the best practitioners of the art. Those readers who have an interest in translation will find this second part illuminating. Particularly interesting is the last chapter in which Sovran examines the variants for three poems

translated by Tusiani: Dante's "Tanto gentile e tanto onesta pare," B. Castiglione's "Superbi colli e voi sacre ruine," and Carducci's "Mezzogiorno al pino." Those who dismiss *traduttori* as *traditori* and translation as an inferior art would probably be surprised by the amount of agonizing that accompanies the creation of a translation. Tusiani, we learn, wrote twenty-four different versions of "Tanto gentile" before settling for the published version. Sovran's reconstruction of the process by which the poet arrived at his final version is convincing and perspicacious. Equally perceptive are the chapters on Tusiani's "bilinguismo creativo", that is, his absolute command of the two languages that give him an edge over American translators, and on the problems arising from his translation of Michelangelo's poetry. The list of ten rules that characterize Tusiani's translation technique is quite useful not only as a tool for understanding his work, but as a guide for the art of translation in general.

Sovran did not intend to give a comprehensive picture of Tusiani. In fact, his novel *Envoy from Heaven* (1965), his didactic books on Dante, and his numerous critical essays are not analyzed in any systematic way, nor is there an attempt to evaluate Tusiani's enormous influence as a professor of Italian. This limited objective the author seems to have had in mind is probably nowhere as clear as in the bibliography. Many important contributions are not even mentioned. One example shall suffice: in 1979 *La parola del popolo* honored Tusiani with a 40-page insert, containing contributions by Thomas Bergin, Gaetano Cipolla, Michele Coco, Gaetano Iannace, Giuseppe Rettura, Cosma Siani, and also, among many others, Lucia Petracco Sovran. A number of other articles, which have appeared in the interim, between the publisher's acceptance of the manuscript and its publication, are also not listed. Perhaps it was impossible to add new material.

All in all, these are very minor points that do not detract from the solidity of the work. Sovran amply demonstrates complete familiarity with, and understanding of, her subject. In her first book on this most prolific translator and poet of the Italian American experience, she succeeds in her major objectives: to introduce Tusiani to an Italian audience that knew little or nothing at all about him, to make it abundantly clear that his contribution to Italian studies has been an extremely important one deserving of the highest praise, and to offer the readers a critical appraisal of his work. For having given us a much needed artistic portrait of Joseph Tusiani, which will be a point of reference to all future works on him, Lucia Petracco Sovran deserves our gratitude.

Gaetano Cipolla

St. John's University

Dante Isella. *I Lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*. Torino: Einaudi, 1984. Pp. X-308.

Nella prestigiosa collana dei Paperbacks Einaudi sono usciti a breve distanza di tempo tre volumi che mi piace ricordare insieme: *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione* di Marino Berengo (1980), *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento* di Gianfranco Folena (1983) e *I Lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda* di Dante Isella (1984). Sono libri in cui studiosi di prima grandezza — uno storico, uno storico della lingua e un italianista — esplorano componenti diverse (schematizzando: culturale, linguistica e letteraria rispettivamente) di quella civiltà lombardo-veneta che ha assunto nella critica del Novecento una fisionomia sempre più precisa.

Quando osservava nella seconda Introduzione al *Fermo e Lucia* che “lo stile lombardo . . . ha un carattere suo proprio riconoscibile in tutti i tempi, e quasi in tutti gli scrittori”, Manzoni non intendeva certo fare un complimento ai suoi concittadini e corregionali: ma da allora le cose sono radicalmente cambiate, e quando si parla oggi di una “linea lombarda” si allude a una tradizione in cui concorrono elementi etnici, economico-politici (prosperità e “modernità” di Milano tra la fine del dominio spagnolo e l’industrializzazione) e linguistici: da una parte una vicinanza alla realtà e alle cose, un’attenzione al quotidiano che non esclude una forte curiosità per quello che avviene in altri paesi, un impegno di sincerità e di partecipazione civile; dall’altra il dilemma tra l’immediata espressività e il colore del dialetto milanese, e la giusta ambizione di una comunicabilità più ampia: per cui la tensione morale dei lombardi si riflette nell’originalità di una *parole* che è sempre ardua conquista, dal paradosso del classicismo perpetuamente *in progress* del Parini, o dall’illusoria semplicità dei dialettali fino all’elaborato e ostentato espressionismo di Gadda.

Questa riscoperta della letteratura lombarda è stata resa possibile dalle impeccabili edizioni critiche di Maggi, Lemene, Parini, Porta, Dossi curate da Dante Isella: edizioni che costituiscono spesso la soluzione di problemi ecdotici considerati per molto tempo insolubili, e dunque un punto di partenza sostanzialmente nuovo per lo studio di quegli autori. Dell’acribia di Isella, e del suo lungo studio e grande amore per gli scrittori lombardi, è ora splendido testimonio il volume già ricordato *I Lombardi in rivolta*. Dopo un saggio programmatico, con funzioni introduttive, su “La cultura letteraria lombarda”, il volume raccoglie una cospicua serie di scritti sugli autori già ricordati, sul Manzoni e su Gadda. Molti di tali saggi — è lo stesso Isella a farlo notare — apparvero “in limine a edizioni critiche di testi”, o come studi della presenza di un poeta (Parini, Porta) nella lingua di un altro (Foscolo, Manzoni). La finezza d’orecchio con cui il critico ausculta un testo, la memoria che gli permette di collegare le vibrazioni di una determinata voce poetica a un’altra, fanno pensare all’amico-maestro cui il libro è dedicato, Gianfranco Contini, al quale si deve del resto l’osservazione — degna di figurare

en exergue a questi *Lombardi*—che “l’italiana è sostanzialmente l’unica grande letteratura nazionale la cui produzione dialettale faccia visceralmente, inscindibilmente corpo col restante patrimonio” (Introduzione a *La cognizione del dolore*). Non stupisce così che uno degli scritti più “continiani” del libro, “Foscolo e l’eredità del Parini” sia anche uno dei più belli: ma proprio in questo stesso saggio è evidente anche l’attitudine neo-desanctisiana, si potrebbe dire, di Isella a cogliere e a drammatizzare efficacemente certi conflitti nei tempi lunghi della nostra letteratura: si veda per esempio il suggestivo riconoscimento di una “linea perdente della poesia italiana dell’Ottocento” che corre dal Parini al Foscolo al Carducci. Qui il discorso di Isella sembra rifarsi ad un altro interlocutore privilegiato, Carlo Dionisotti, che non a caso è il primo studioso citato e salutato nel libro. A *Geografia e storia della letteratura italiana* (del 1967) si pensa in particolare rileggendo il saggio—ben noto agli ammiratori del Porta e di Isella—“La moralità del comico” (del 1958), vero centro ideale di tutto il volume, così come la grande poesia portiana, “una poesia che trova il suo più alto valore di immagine in una partecipazione cordiale e aperta alla vita quotidiana di tutti, in una simpatia (in senso etimologico) che nasce dalla consapevolezza di una comune condizione umana” (p. 123), sta al centro di quella vera e propria “storia della letteratura lombarda” in cui Isella ci propone di riconoscere “tra la fine del Settecento e i primi vent’anni dell’Ottocento . . . il più profondo moto di rinnovamento della cultura, dell’arte, e prima ancora, della vita morale italiana” (p. 121).

Sulla centralità e grandezza di Parini, Porta e Manzoni in questa prospettiva non si può che consentire con Isella. Assai minore di loro, all’inizio della stessa “storia”, mi sembra invece il Maggi, anche quello dialettale che è di gran lunga il migliore. Le sue commedie milanesi, dal *Manco male* al *Falso filosofo*, si impongono certo per novità di lingua, arguzia, ineccepibile equilibrio morale: ma se le confrontiamo con la coeva (e quanto più teatrale!) *Sposa francesca* del Lemene, studiata anche questa nel presente volume, o con i capolavori lirico-narrativi del Porta, non possiamo non avvertire con una punta di stanchezza la compiaciuta sentenziosità e prolissità dei monologhi di Meneghino o di Beltramina.

Un’osservazione più generale riguarda le scelte di fondo di Isella nell’individuare i protagonisti della sua storia letteraria lombarda: scelte evidenti al di là del carattere fatalmente frammentario di una silloge di scritti occasionali, proprio per la coerenza e la forza del discorso che li sottende. Tra le caratteristiche della tradizione o “linea” di cui ci stiamo occupando sono, per dir così, le sue frequenti biforcazioni. Partendo dal Parini possiamo arrivare a Foscolo e a Carducci da una parte, a Porta e Manzoni dall’altra; e se un po’ più tardi nel manzoniano *sui generis* Rovani coesistono un preciso interesse per la società e per la storia (specie nei *Cento anni*) e un’ambizione di stilista che lo tradirà clamorosamente nel quasi illeggibile “libro d’arte” *La giovinezza di Giulio Cesare*, dopo di lui la linea si biforca di nuovo, portandoci da un lato al realismo e al reticente manzonismo del De Marchi, dall’altro all’estrosa e narcisistica raffinatezza espressiva del Dossi.

Isella parla poco di Rovani, e mai una sola volta in tutto il libro di De Marchi, mentre dello stesso Dossi, di cui ha ripubblicato e giustamente rivalutato varie opere, sono lasciati in ombra gli scritti—certo i più deboli, ma sempre significativi—nei quali l'aristocratico Pisani si cimenta con un "contenuto" ideologico: con gli infelici, melodrammatici risultati, per esempio, della *Colonia felice*. Si dirà che le scelte di Isella (*questo* autore, *questo* libro invece di quello) sono determinate dal punto d'arrivo della sua prospettiva, che è Gadda: ora, a me pare che nel Gadda maggiore, dall'*Adalgisa* alla *Cognizione*, la "rivolta lombarda" non solo abbia un carattere espressivo, stilistico, ma si alimenti di un sofferto scontro con l'odiosamato referente della società milanese e italiana, per cui non sarà improprio il ricordo di quegli altri milanesi che si diceva, Rovani e De Marchi.

Un ultimo appunto su questo bellissimo libro riguarda non l'autore, ma l'editore. Il saggio "Milano capitale nelle vedute di Gasparo Galliari" risulta mutilato senza l'accompagnamento di opportune illustrazioni che mostrino ai lettori le splendide incisioni di cui parla Isella. Alcune di queste vedute milanesi (La Piazza de' Tribunali, La Piazza del Teatro Filo-Drammatico, La Villa Belgioioso-Bonaparte) si possono ammirare nel bel volume *La Milano di Stendhal* curato da Guido Bezzola nel 1980 per il Comune di Milano. Letto tenendo sotto gli occhi almeno alcune delle stampe cui si riferisce, l'articolo di Isella risulta infinitamente più chiaro e suggestivo. Sarà un piccolo particolare, ma è da rimpiangere che quel misto di splendore e avarizia che sembra inseparabile dalla politica culturale di un grande editore si sia tradotto in questo caso in una signorile noncuranza per i suoi utenti.

Franco Fido

Brown University

Ronnie H. Terpening. *Charon and the Crossing: Ancient, Medieval and Renaissance Transformations of a Myth.* Lewisburg: Bucknell UP, 1985. Pp. 293.

Charon, son of Erebus and Nyx, though ignored by Hesiod and Homer, is an authentic immortal, who for centuries has served mankind as faithfully as Helios or Iris, albeit in a rather surly fashion—but then the environment in which he is obliged to work is hardly conducive to a sunny disposition. Considering the countless rides he has given mortals, it is only right that he should be given a ride himself and such compensation in kind is here generously provided by Ronnie Terpening, who cheerfully and skillfully transports the old Stygian (or Acheronian, depending on your source) boatman over a vast sea of literary history, so-

licitously eyeing the reactions of passenger on the way. If reports of scholarly activities on earth ever reach the realm of Proserpine, Charon will have reason to be grateful. Perhaps he will wipe off that scowl.

For in truth *Charon and the Crossing*, as its sub-title indicates, covers a lot of ground, beginning with a fragment found in the *Minyas* and concluding with an indecent sonnet by the obscure seventeenth-century versifier Lazzarelli. The ferryman fanciers in between—some famous, some exhumed by the tenacious industry of our statisticians—are past counting.

Terpening's survey is admirably organized. Charon's transformations are approached through categories: epic, dramatic, lyric, etc., while at the same time certain elements of structure set forth in the introduction are kept constantly in mind to help the reader appreciate the variations in presentation and depiction. And, lest the accumulation of detail confuse the reader, the final paragraph of each chapter provides a concise summary of the chapter's contents and conclusion.

Such are the virtues of the census taker—one might say the statistician. Nor are they to be sneered at; indeed, they are essential for this kind of operation. And simply as a chronological compilation, Terpening's contribution is valuable. But he has more to offer. His commentary, in grace of an engaging style and a never flagging interest in his subject, makes for lively reading. Pursuing a theme or a topos through generations of interpretations or presentations can be an arid exercise. But in this case it is not. *Charon and the Crossing* provides as much enjoyment as instruction, which is saying a lot. However, if it is interesting to learn how old Charon, while preserving the same contours and performing the same function through centuries, is, as it were, retouched to suit the taste of successive generations or of individual artists, it is no less interesting to hear what our chronicler has to say about such matters. (I wonder if Terpening knows that Charon's "parabaloo" lives on in the Yale football cheer. He doesn't get as far as the nineteenth century in his survey; I suspect that, if he had, the item would not have escaped him. He doesn't miss much.)

Thomas G. Bergin

Yale University

Vittore Branca. *Poliziano e l'umanesimo della parola*. Torino: Einaudi, 1983. Pp. 375.

Il genere più appariscente in cui si è espressa la critica letteraria è quello dello studio monografico dedicato ad una singola personalità artistica. Di questa tendenza a fornire un quadro a tutto tondo di un letterato si hanno grosso modo due modelli. Una *monografia chiusa* centripeta, tutta concentrata sull'autore (di cui come esem-

pio illustre abbiamo presente il libro di Luigi Russo su Verga), modello che ha prodotto molte monografie scolastiche, quasi sempre ripetitive ed inutili. All'opposto si colloca una *monografia aperta*, centrifuga, che si concentra su una personalità per illuminare non solo il personaggio ma anche l'ambiente intellettuale o storico che lo circonda. Una monografia di tal genere si configura spesso come raccolta di scritture saggistiche e quasi mai nasce come un progetto unitario, ma è frutto di una lunga attenzione verso una personalità artistica, di anni di ricerca e di studi.

Ed è proprio dovuto ad "anni di consuetudine quasi quotidiana" l'ultimo libro di Vittore Branca che raccoglie i suoi preziosi saggi sul Poliziano. È stata una consuetudine che ha dato, lungo gli ultimi vent'anni, frutti di notevole valore critico e filologico. In questi saggi, che oramai rappresentano dei punti chiave della critica poliziana, il Branca si occupa, seguendo diversi approcci, di tutta la produzione del Poliziano, dalla sua giovanile traduzione dell'*Illiade* all'ultima sua frammentaria fatica filologica, la *Centuria Secunda*, dallo stesso Branca riportata alla luce.

È noto quanto arduo sia affrontare tutta la variegata produzione del Poliziano: dalle poesie greche alle *sylvae* latine, dal poemetto all'opera teatrale, dalla filologia alla filosofia Branca illumina di nuova luce tutti questi campi della produzione del Poliziano con stile nuovo e con grande erudizione filologica che fanno dimenticare le vecchie monografie — pensiamo a quelle del Del Lungo e della Maier — che pur hanno avuto i loro pregi. Con l'erudizione l'autore ci porta prove sicure delle sue argomentazioni mentre con uno stile narrativo vigoroso, tutto sorprese, avvince alla lettura come un racconto. Il fatto è che la sua esposizione è ricca non solo di certezze filologiche, ma partendo da quest'ultime, s'infoltisce di coraggiose ipotesi lasciate aperte a future conferme.

A parte le puntigliose scoperte filologiche, di cui non si può dare conto in una recensione, Branca fornisce un quadro interpretativo nuovo del Poliziano. Nel capitolo introduttivo, scritto apposta per questo libro, rilegando insieme la trama delle sue ricerche sul poeta e sul filologo, Branca propone la sua interpretazione dell'opera del Poliziano che va al di là di una ricerca di una formula in cui far rientrare l'esperienza sia del poeta che del filologo. In formule (famigerata si ricorda quella di "poeta della primavera" e varianti) la critica precedente si era sprecata. Ogni formula era sintomo di una debolezza: ci si era infatti soffermati soltanto sul poeta volgare. Ma la poliedricità dell'esperienza letteraria del Poliziano non ammette formule, bensì tentativi d'interpretazione. Con il capitolo introduttivo ai suoi saggi, Branca vuole fornire appunto alcuni tentativi d'interpretazione e il filo che lega le sue ricerche di tanti anni.

Viene innanzitutto spazzato via il mito di un Poliziano diviso in due: negli anni giovanili tutto teso alla poesia, mentre dal fatidico 1480 (quando il Poliziano aveva appena 26 anni) la sua attenzione si sarebbe spostata agli studi seri, professorali della filologia. Branca mostra invece, stimolato dalle ricerche della Delcorno-Branca, che il nostro poeta continuò a scrivere poesia anche dopo il 1480 (mentre tra il '91 e il '92 scrisse le *sylvae* latine che son pur poesia). Fanno

soprattutto fede di ciò le poesie erotiche dedicate ad Ippolita Leoncini che a quella data era ancora una bambina. Durante tutta la sua vita non mancò al Poliziano l'interesse per la poesia anche quando predominò in lui la ricerca filologica. È quella del Poliziano una maturazione opposta a quella del Leopardi: in lui dalla pratica poetica nasce un accanito studio della parola, in Leopardi dallo studio della parola sghorgherà una poesia idillica. Il Branca parla per il Poliziano di "umanesimo della parola": un interesse profondo per la parola (sia come produzione poetica sia come riflessione filologica) posta al centro dell'esperienza dell'uomo come sua espressione massima.

Il mutamento degli interessi del Poliziano viene spiegato dal Branca come dovuto al contatto del poeta con gli ambienti veneti. È soprattutto dall'amicizia con Ermolao Barbaro, fautore di punta del neo-aristotelismo, che Poliziano trae motivi nuovi di riflessione. Il Barbaro gli fa conoscere la *Poetica* aristotelica, di cui c'è ampia presenza negli appunti e nelle opere del Poliziano dopo il 1480, e lo introduce alle speculazioni filologiche. Da qui l'incompiutezza delle Stanze, poema neo-platonico, e l'interpretazione del mito d'Orfeo in chiave antiplatonica. Da qui anche una maggiore curiosità per l'organizzazione enciclopedica del sapere (il *Panepistemon*).

Poliziano si allontana anche dall'ibridismo ed edonismo linguistico della brigata laurenziana, puntando tutto sul latino, allorché si ritrova nella diversa prospettiva veneta, in cui già si facevano notare sintomi di bembismo, mentre a Firenze si scivolava verso il Pulci e il Burchiello. Invero la tendenza al cambiamento in quegli anni si avverte in tutta la cerchia laurenziana. Era fallita la politica dell' "impero fiorentino" e, parallelamente, della "repubblica delle lettere". Il ripiegamento filologico del Poliziano è anche sintomatico di questo fallimento politico.

Tutta l'esperienza culturale del Poliziano era legata alle sorti di Firenze: s'era formato all'interno della piccola cerchia laurenziana pur vivendone ai margini e spesso in contrasto con essa. Il Branca invece dà un quadro del Poliziano più maturo come di un intellettuale largamente influenzato dalla cultura veneta. Ci sembra che questa ipotesi, fortemente sostenuta dal Branca, sia molto stimolante ma non sempre adeguata alla realtà dei fatti. È un pò azzardata, anche se suggestiva, l'ipotesi, non molto suffragata da riferimenti precisi, di un'influenza diretta delle *momarie* veneziane (sorta di rappresentazioni carnevalesche con tematiche spesso anticheggianti) sulla composizione dell'*Orfeo*. La sottile ricostruzione del Branca, pur portando diverse prove di possibili connessioni tra le *momarie* ed il testo poliziano, non convince del tutto. Il fatto è che non ci sono testimonianze di rappresentazioni di *momarie* nel periodo in cui Poliziano fu a Venezia, fra l'altro occupatissimo a copiare e studiare testi serissimi. Inoltre è innegabile che il mito di Orfeo faceva parte della cultura "fiorentina" del Poliziano, anche se la sua rilettura del mito è distante e in contrapposizione a quella del Ficino.

Il Branca accusa il Del Lungo, proprio in questo capitolo sulle *momarie*, di "fiorentinomania", ma a sua volta il Branca pecca un pò di "venetomania". Ci sembra che si esageri anche a proposito dell'influenza avuta dal coetaneo Barbaro

sul Poliziano. È vero che cambiando prospettiva (Venezia e il nord invece che Firenze) il Poliziano cambia anche interessi di studio. Ma è anche vero che egli da scolaro diventa subito maestro di filologia (come era accaduto col greco) pubblicando la *Miscellanea* e precedendo di alcuni anni le *Castigationes*, che secondo il Polli sono "un'antimiscellanea che dai *Miscellanea* trae il proprio nutrimento". *Castigationes* che il Poliziano legge e fa proprie subito appena uscite e di cui si serve abbondantemente, come lo stesso Branca ha dimostrato, nella *Centuria Secunda*. Si tratta quindi, tra i due intellettuali, di un rapporto intenso di amicizia e di studio, pur avendo essi due concezioni diverse della filologia.

(Si potrebbe sospettare, e facciamo un'ipotesi azzardata, che il Branca tra le righe polemizzi non solo con la Firenze del tardo '400, ma anche con una precisa "scuola toscana" di critici contemporanei di ascendenza ermetico-stilistica alla quale è da contrapporre una scuola storico-filologica veneta formatasi soprattutto a Padova.)

Abbiamo cercato in queste brevi note di mettere in evidenza alcuni nodi che ci hanno colpito. Ma il libro del Branca è pieno di spunti, di novità filologiche, di preziose interpretazioni che difficilmente potrebbero essere raccolte in una recensione. È un libro che, essendo una monografia aperta, non solo è una pietra miliare negli studi del Poliziano, ma anche dell'umanesimo veneto o fiorentino. "Aperto" anche perché stimolante, con tutte le sue ipotesi verso nuove ricerche e studi.

Emilio Speciale

University of Chicago

Books Received

* indicates books reviewed in this issue

† indicates books already assigned for review

- Alessia, Joseph. *The Poetry of Dino Frescobaldi*. American University Studies, Series II, Romance Languages 2. New York: Peter Lang, 1983. Pp. 157.
- Blask, Dirk Jürgen. *Geschehen und Geschick im altfranzösischen Eneas-Roman*. Tübingen: Stauffenberg Verlag, 1984. Pp. 205.
- * Bolognese, Giuseppe. *Dante Resources in Australia: A Reference and Location Catalogue of Dante-Related Materials held by State and University Libraries in Australia*. Modena: Foto-Lito Dini, 1982. Pp. xviii + 245. \$30.
- Bronzini, Giovanni Battista. *I Canti popolari toscani di N. Tommaseo*. Collezione di studi e testi diretta da M. Marti e A. Vallone 32. Lecce: Milella, 1985. Pp. 396. 25,000 lire.
- Caro, Annibal. *The Scruffy Scoundrels (Gli Straccioni)*. Trans. with Introd. Massimo Ciavolella and Donald Beecher. Carleton Renaissance Plays in Translation. Waterloo, Ontario: Wilfred Laurier UP, 1980. Pp. 95.
- Cavallini, Giorgio. *Lettura dell' Adelchi e altre note manzoniane*. Biblioteca di Cultura 270. Roma: Bulzoni, 1984. Pp. 112. 9,000 lire.
- Cecchetti, Giovanni. *Spuntature e intermezzi*. Pisa: Giardini, 1983. Pp. 78.
- * Chiappelli, Fredi. *Il legame musaico*. Ed. Pier Massimo Forni with the Collaboration of Giorgio Cavallini. *Lecture di pensiero e d'arte*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1984. Pp. 436. 35,000 lire.
- Corgnati, Maurizio and Letizia. *Alessandro Manzoni "Fattore di Brusuglio"*. Pref. Giancarlo Vigorelli. *Storia e documenti* 52. Milano: Mursia, 1984. Pp. 239. 28,000 lire.
- Del Giudice, Luisa, ed. *Western Jerusalem. University of California Studies on Tasso*. Pref. Domenico De Robertis. New York: Out of London Press, 1984. Pp. 111.
- Dombroski, Robert S. *Lapologia del vero. Lettura ed interpretazione dei Promessi sposi*. Guide di cultura contemporanea. Padova: Liviana, 1984. Pp. 98. 16,000 lire.
- * Ferrajoli, Alessandro. *Il ruolo della Corte di Leone X*. Ed. Vincenzo De Caprio. Roma: Bulzoni, 1984. Pp. 602. 55,000 lire.
- † Harrison, Thomas J., ed. *The Favorite Malice. Ontology and Reference in Contemporary Italian Poetry*. New York: Out of London Press, 1983. Pp. 354. \$12.95.
- Iannucci, Amilcare A. *Forma ed evento nella Divina Commedia*. Strumenti di ricerca 41-42. Roma: Bulzoni, 1984. Pp. 193. 15,000 lire.

- * Isella, Dante. *I Lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*. Torino: Einaudi, 1984. Pp. vii + 308. 25,000 lire.
- Leparulo, William E. *Maria Montessori Scrittrice*. Introd. Douglas Radcliff-Umstead. Hamilton, Canada: The Symposium Press, 1984. Pp. xii + 156.
- Leopardi, Giacomo. *Pensieri*. Trans. with Introd. W.S. Di Piero. New York and Oxford: Oxford UP, 1984. Pp. 172. \$6.95.
- † *Letteratura italiana*. vol. 3. *Le forme del testo*. 2: *La prosa*. Ed. Alberto Asor Rosa. Torino: Einaudi, 1984. Pp. 1198. 55,000 lire.
- † Marti, Mario. *Studi su Dante*. Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Lecce. Lecce: Congedo editore, 1984. Pp. xv + 279.
- Picone, Michelangelo, Giuseppe Di Stefano and Pamela Stewart, eds. *La Nouvelle: Formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval*. Actes du Colloque international de Montréal. McGill, 14-16 October 1982. Montréal: Plato Academic Press, 1983. Pp. 241.
- Raimondi, Ezio and Luciano Bottoni, eds. *Teoria della letteratura*. Problemi e prospettive. Serie di linguistica e critica letteraria. 2nd ed. Bologna: Il Mulino, 1980. Pp. 477. 20,000 lire.
- † Rodini, Robert and Salvatore Di Maria, eds. *Ludovico Ariosto. An Annotated Bibliography of Criticism, 1956-1980*. Columbia: U of Missouri P, 1984. Pp. xii + 270.
- Romagnoli, Sergio. *Manzoni e i suoi colleghi*. Nuovi saggi. Firenze: Sansoni, 1984. Pp. 382. 24,000 lire.
- † Spinazzola, Vittorio. *Il libro per tutti. Saggio su I promessi sposi*. Nuova biblioteca di cultura. Roma: Editori Riuniti, 1983. Pp. 325. 18,000 lire.
- * Terpening, Ronnie H. *Charon and the Crossing: Ancient, Medieval, and Renaissance Transformation of a Myth*. Lewisburg: Bucknell UP, 1985. Pp. 293.
- Thompson, Doug. *An Introduction to Pirandello's Sei personaggi in cerca d'autore*. Hull Introductions to Italian Literary Texts. North Humberside, England: U of Hull, 1985. Pp. 73.
- Toscani, Claudio. *Come leggere I Promessi sposi di Alessandro Manzoni*. Come leggere 18. Milano: Mursia, 1984. Pp. 168. 5,000 lire.
- Tusiani, Joseph. *Gente mia e altre poesie*. Pref. Ennio Bonea. Trans. Maria Passaro Pastore. Collana: Testi n. 1. Foggia: Gruppo Cittadella Est, 1982. Pp. 106.
- * Villa, Nicoletta and Marcel Danesi, eds. *Studies in Italian Applied Linguistics / Studi di linguistica applicata italiana*. Biblioteca di Quaderni d'italianistica. Canada: Canadian Society for Italian Studies, 1984. Pp. 235.

ARMANDO BALDUINO

**BOCCACCIO, PETRARCA
E ALTRI POETI DEL TRECENTO**

In una stagione in cui la letteratura in versi assume, ai vari livelli, un'importanza e un'incidenza assolutamente straordinarie, le motivazioni storico-sociali contano non meno delle ragioni culturali e tecnico-espressive: da questi presupposti muovono i dieci saggi che compongono il volume, alternando esempi di lettura a più ambiziosi tentativi di inquadramento generale, esplorazioni di zone d'ombra a proposte di nuovi criteri di interpretazione.

Non solo dunque, un nuovo libro su Boccaccio e Petrarca con il debito contrappunto delle voci minori: qualcosa di meno, forse, ma anche qualcosa di più. I massimi scrittori del secolo sono qui chiamati a rappresentare le due diverse "anime" della nostra poesia trecentesca, incarnata l'una da un poeta-narratore che, privilegiando la socialità, si proietta all'esterno e brucia decisive esperienze sull'onda di un geniale eclettismo, impersonata l'altra da un impareggiabile artefice che, mentre persegue appartato supremi ideali di esemplarità e perfezione, sembra rivolgersi ai posteri assai più che ai contemporanei. Nel fermentante quadro della società trecentesca vera figura emblematica si rivela allora proprio il minor poeta, e tuttavia anch'egli finisce per apparire sostanzialmente isolato e incompreso.

Appunto perché non è come rispettivi autori dei *Rerum vulgarium fragmenta* e del *Teseida* o del *Ninfale fiesolano* che entrambi dominano la scena è legittimo parlare di "occasioni mancate"; e tale infatti è il titolo del saggio conclusivo. Mancate però solo dai rimatori del Trecento, o non anche, per non secondari aspetti, dagli storici della letteratura italiana?

Biblioteca di "Lettere italiane" - Studi e testi, vol. 31
1984, cm. 17 × 24, 342 pp. - Lire 42.000 [ISBN 888 222 3286 0]

ATI
Association of Teachers
of Italian
Journal

Edited by Doug Thompson

Department of Italian, University of Hull
Hull, HU 6 7RX, Great Britain

GRADIVA
A Journal of Contemporary
Theory and Practice

Editors: Luigi Fontanella
George M. Carpetto

Department of French and Italian
SUNY at Stony Brook
Stony Brook, NY 11794-3359

Italica

Published by the
American Association
of Teachers of Italian

Editor: Robert J. Rodini

Office of Publication:

618 Van Hise Hall
University of Wisconsin
Madison, Wisconsin 53706

Literary, pedagogical, cultural, and linguistic articles; book reviews and review essays; bibliographies of Italian studies in North America; timely announcements of congresses and publications of interest to Italianists and teachers of Italian.

Published quarterly; subscription included with membership in the AATI.

Annual membership \$20.00 per year; institutional subscriptions \$25.00 per year. Send check or money order in U.S. currency to the Secretary-Treasurer: Anthony Mollica, 4 Oakmount Rd., Welland, Ontario L3C 4X8, Canada.

Religion & Literature

R&L is the forum for an on-going discussion of the relations between two crucial human concerns, the religious impulse and the literary forms of any era, place, or language.

We publish three times a year: four scholarly articles in each issue, as well as review essays and book notices. Each year one special issue is devoted to a single theme or area:

1984: An investigation of sacred experience and word in Jewish traditions, edited by Elie Wiesel.

1985: The role of language, literature and the imagination in the life and writings of Simone Weil.

Forthcoming: Religious inspiration and literary expression in Islam, past and present, edited by Herbert Mason.

R&L (and its predecessor *NDEJ*) have published work by:

M.H. Abrams	Stanley Hauerwas
Thomas J.J. Altizer	Hugh Kenner
Felicia Bonaparte	Joseph Mazzeo
Robert MacAfee Brown	Sallie McFague
Wallace Fowlie	J. Hillis Miller

— and many other thinkers concerned with the intersection between language and the ineffable.

Religion and Literature is a key source for anyone interested in these expressions of the human spirit.

Contributors: Send three copies to Kenneth Kinslow, Managing Editor / *Religion and Literature*, The Department of English / The University of Notre Dame, Notre Dame, IN 46556. Please use the new MLA documentation form.

*Religion
& Literature*

Department of English
University of Notre Dame
Notre Dame, IN 46556

Name _____

Address _____

Individual Rates:
1 year: \$12.00
2 years: \$22.00
3 years: \$30.00
Add \$3.00 for
addresses outside
the United States.

Note to Acquisitions Librarian:

We need this journal. Please begin our subscription immediately.

Signed _____

Title _____

Introductory
Library Rates:
1 year: \$12.00
2 year: \$24.00
3 years: \$36.00

COLLEZIONE DI STUDI TESTI

Founded by Mario Marti
and Aldo Vallone

Milella Editore, Lecce (Italy)

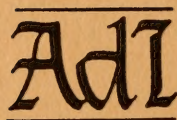
A new series directed by Mario Marti, *Università di Lecce*;
Aldo Vallone, *Università di Napoli*; Dino S. Cervigni,
University of Notre Dame; Paolo Cherchi, *University of Chicago*.

The *Collezione di studi e testi*, published by Milella Editore in Lecce and founded by Mario Marti, "Ordinario" of Italian Literature at the University of Lecce, and by Aldo Vallone, "Ordinario" of Italian Literature at the University of Naples, intends to establish and develop direct relationships between scholars of Italian and foreign literatures in Italy and the United States of America. To this purpose, the founders of the *Collezione* are now joined by two American scholars, namely, Dino Cervigni and Paolo Cherchi, respectively professors of Italian Literature at the University of Notre Dame and at the University of Chicago. The *Collezione*, which already comprises many volumes, will continue to serve the interests of scholars according to the commendable way followed thus far and will remain firmly anchored in the most rigorous methodological and scientific scholarship. The new series, which welcomes volumes written either in Italian or in English, will be presented in a new, attractive format.

First volume in English:

Christopher Kleinhenz. *The Early Italian Sonnet: The First Century (1220-1321)*. Lecce: Milella, 1985.

For inquiries and manuscripts, address either editor in America.



Annali d'Italianistica

vol. 1 (1983) Pulci and Boiardo

vol. 2 (1984) Guicciardini

vol. 3 (1985) Manzoni

vol. 4 (1986) Autobiography

vol. 5 (1987) Gabriele D'Annunzio

Subscriptions rates: regular \$10; student \$8; institutions \$16; back issues: add \$3 for postage.

Manzoni's *inni sacri* and *Il cinque maggio*.

Italian text with an English Translation by Joseph Tusiani. One copy: \$2.50.
Address inquiries and orders to: The Editor, *AdI*, 304 O'Shaughnessy Hall,
University of Notre Dame, Notre Dame, IN. 46556.